7.01
K37

CE ART Ă

ERWIN KESSLER

NEMIRA

Scanned with CamScanner

Din acest volum a fost tipărit un tiraj de patruzeci de exemplare pe hîrtie specială, fiecare exemplar conținînd lucrări originale de grafică, realizate de către artiștii:

Ioana Bătrînu

(9 lucrări în tuș, tempera și ulei, așezate fiecare în cîte un volum);

Ion Bitzan

(17 lucrări în tuș, așezate în serii de cîte 4 într-un volum, cu excepția unei singure serii, formată din 5 lucrări);

Marian Zidaru

(14 lucrări în tuș, așezate fiecare în cîte un volum).

Volumele sînt semnate și numerotate de către fiecare autor în parte.

ERWIN KESSLER

Născut la 3 ianuarie 1967 (Drobeta Turnu-Severin).

Absolvent al Facultății de Filozofie la Universitatea din București (1989) și al Facultății de Istoria și Teoria Artei la Academia de Artă din București (1994). Din 1990, cercetător științific la Institutul de Filozofie din București. Studii post-universitare de istoria și filozofia artei, la Praga. Actualmente doctorand la École des Hautes Études en Sciences Sociales din Paris. Publicații în Anglia, Olanda, Austria și Franța (filozofie, estetică, istoria artei). În România, publică critică de artă îndeosebi la revista *22*, dar și la *Dilema*, *Arc*, *România literară*, *Arta* și *România liberă*. Autor al mai multor cataloage de artiști români și organizator, ca director artistic al Atelierului 35 (U.A.P.), al unei serii de expoziții dedicate tinerilor artiști, atît în țară cît și în străinătate.

ceARTă, volum ce a primit premiul Nemira pentru eseu (1995), conține, alături de o serie de studii și texte inedite, o selecție din articolele de critică de artă apărute în diverse publicații din țară, reflectînd atît principalele evenimente artistice autohtone, cît și unele din manifestările internaționale la care a avut acces autorul. Volumul oferă astfel o oglindire critică a „intrărilor" și „ieșirilor" estetice ale civilizației românești din ultimii ani.

Scanned with CamScanner

7.01
K37

ERWIN KESSLER

ceARTă

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

678.894

NEMIRA
1997

Scanned with CamScanner

6 04

Ilustrația copertei: ION BITZAN

5 V 2014

© Editura NEMIRA & Co, 1997
ERWIN KESSLER
ceARTă
Toate drepturile aparțin S.C. NEMIRA & Co S.R.L.
Reproducerea integrală sau parțială a textului este interzisă
și va fi pedepsită conform legii.

Difuzare:
Editura NEMIRA & Co, str. Crinului nr. 19, sector 1,
București
Telefon: 668.54.10 Telefax: 668.70.51
Clubul cărții: C.P. 26-38, București

Lucrarea a fost tipărită cu sprijinul
Fundației SOROS pentru o Societate Deschisă

ISBN 973-9301-09-6

Tipărit la Infopress S.A. Odorheiu Secuiesc

Scanned with CamScanner

Ne-mulțumiri

N-aș vrea aici să adresez mulțumiri circumstanțiale, convenționale. A mulțumi nu înseamnă doar a-ți manifesta recunoștința *ta* pentru cineva, ci și a-l mulțumi pe acel cineva cu *ceva*, a-i oferi o satisfacție. Iar această carte va constitui o insatisfacție pentru mulți dintre aceia pe care aș vrea să-i mulțumesc.

Tot ceea ce s-a întîmplat (iar această carte arată doar niște întîmplări), s-a desfășurat pe fundalul unei indiferențe, unui dezinteres uneori mai dezmorțit, dar perfect împietrit cel mai adesea. Dezinteres care a făcut și face ca în cultura noastră oamenii să fie percepuți nu ca subiecți ai propriilor lor acțiuni și idei, ci drept simple instrumente în spatele cărora stau „rețele", „conjurații", „comploturi". Pe fundalul unei bunăvoințe neangajate, neimplicate, s-au petrecut, totuși, cîteva lucruri ; pentru unii ele au fost și rămîn echivoce, pentru alții au fost și rămîn rele. Volumul acesta nu vrea să risipească ambiguitatea, ci să o strîngă într-un singur loc. Este vorba despre un simplu beneficiu pentru ochi, pentru privire.

Se pare că fiecare ocupăm un loc nu pentru a acoperi, ci pentru a crea un gol, o frustrare. Sau mai multe frustrări. Întîmplările oglindite în această carte ar fi vrut să demonstreze ele însele că au fost necesare și că nu au generat o lipsă. Dar însuși faptul că nimănui nu-i pot fi adresate mulțumiri esențiale, pune un semn de întrebare chiar asupra necesității lor intime. Iar asta, desigur, nemulțumește, întrucît așa cum oricine putea să fie sau să lipsească din preajma mea, așa și eu puteam să fiu sau să lipsesc. Toate stau la voia întîmplării. Iar mulțumiri întîmplării nu i se cuvin.

E.K.

Scanned with CamScanner

Pentru ea

„Chiar și un gînd fals înseamnă un pas înainte, dacă este rostit măcar o dată clar și îndrăzneț."

Ludwig Wittgenstein,
însemnare din anul 1948[1]

[1] Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, Ed. G.H. von Wright, The University of Chicago Press, 1980.

Scanned with CamScanner

I

CINCI ANI FĂRĂ ESTETICĂ

Scanned with CamScanner

1. Rutina

Lucrurile stau cam așa : anul „critic" 1994, nucleul dur al textelor prezentate în acest volum, a fost, foarte probabil, un an absolut normal în ceea ce privește producția artistică, activitatea expozițională și evoluția gustului public.

Aici, normal poate să însemne, de bună seamă, chiar și banal, monoton.

Pentru cei care au trăit și trăiesc de decenii în lumea artei ca într-o hală de uzină, ca într-o strungărie în care lucrătorii se cunosc și prînzesc/bîrfesc în pauză împreună, iar piesele pe care le fac sînt cînd mai multe, cînd mai puține, cînd mai mari, cînd mai mici, dar rămîn inexorabil simple șuruburi, șaibe și buloane interschimbabile care strîng laolaltă bucățile disparate ale vieții culturale, pentru ei deci anul acesta 1994 a fost, ca toate celelalte, un an în care s-au făcut vernisaje, s-au lansat cărți și au avut loc premiere. O activitate de rutină culturală așadar. Tot păienjenișul de relații (sociale, culturale, politice etc.), ce înconjoară aceste fapte aparent pentru a le exalta, tinde în permanență să oblitereze chiar rațiunea lor de a fi ; e ca și cum pentru a masca iritarea și „inervarea" produsă de impactul cu opera de artă, publicul îmbracă învelișul apotropaic al mondenității care nivelează și chiar sabotează, prin ridicolul implicit, seriozitatea, fermitatea și chiar realitatea actului artistic. Este un fel de îmblînzire care debutează prin narcoză, prin tranchilizare, prin amortizare. Iar în acest fel este obținut rezultatul căutat în chip nemărturisit – *derobarea de stringența și presiunea alegerii*, de stringența evaluării, a situării. Iar publicul („specialist" sau „amator") este desigur ușurat o dată ce i se ia de pe umeri dificila sarcină de a fi subiect al unei

Scanned with CamScanner

relații reale, axiologice și existențiale. Ca urmare, întreaga suflare omenească din jurul operei de artă se autoproclamă drept simplu context al apariției acesteia ; ea se de-subiectivizează, funcționează castrator în raport cu funcția-i primordială de a discrimina și promova valoarea.

Poate că acest fenomen este coerent în ansamblul evazionismului contemporan care, alături de coordonata socială, politică și umană, își înscrie – de ce nu ? – și coordonata mai subtilă a evazionismului estetic, o formă mult mai lesne analizabilă a de-subiectivizării, a *eschivei ontologice*. Dar aceste probleme constituie, mai degrabă, jaloanele unui studiu privind substanța subiectului istoric contemporan. În ceea ce privește capitolul mai restrîns al substanței estetice a acestuia, de-subiectivizarea axiologică se produce și re-produce printr-un continuu proces de *reificare*, de reducere la statutul de obiect, de lucru inert, manipulabil, atît a operei de artă, cît și a activităților diverse ce gravitează în jurul acesteia (expunere, receptare, comentariu, tranzacții etc.). Devenind simplu lucru, opera de artă se inserează neproblematic într-un orizont cotidian în care toate realitățile sînt pur și simplu *hic et nunc*, nu trimit nicăieri, nu trimit către un alt–„undeva", nu se înscriu într-un registru ideal/ideatic, nu configurează o istorie. Apar doar ca obiecte virtuale undeva, pe unde – la radio, la televiziune ; publicul are satisfacția că arta („arta noastră") există, ba chiar este expusă în străinătate, unde atrage și este înconjurată de elogii. Mass-media continuă, cu asiduitate, să prezinte arta ca pe un nesecat și neschimbător rezervor de metafore, de sentimente nobile, de poezie, de frumos sau – ca alternativă, rară și puțin prizată – ca pe o realizare sofisticată, cu mijloace stranii care șochează și aduc în prim plan noutatea, dinamismul, elanul juvenil și – evident – sincronia extraordinară care există între preocupările artiștilor români și cele mai recente evoluții în arta internațională. Dar toate aceste lucruri sînt prezentate într-un chip identic ; toate expozițiile sînt bune, peste tot domnește frumosul ori măcar noutatea, totul entuziasmează. Totul este egal. Nu-i de mirare că astfel reificate și aplatizate, operele de artă devin pur și simplu afazice și autiste. Întrucît

Scanned with CamScanner

prejudecata publică (prejudecata publicului) le face să conveargă spre aceleași spații ideatice, ele ajung într-adevăr să nu mai spună și să nu mai facă nimic, să existe pur și simplu, plutind în acea stare de uitare a sensurilor și a valorilor pe care o implică, o recomandă sau chiar o impune reificarea. Acest lucru se întîmplă, în fapt, în cazul a cel puțin 90% din arta care se află în circulație la ora actuală, procente în care intră deci obiecte ce nu spun nimic nimănui și sînt făcute de artiști care nu au de spus nimic nimănui. Problemele apar atunci cînd, în mod paradoxal, aceste nouăzeci de procente își răsfrîng influența și asupra celor zece procente rămase, făcînd ca, datorită utilizării acelorași canale de comunicare cu publicul, totul să se uniformizeze într-o magmă de clișee și tăceri ne-semnificative. Transmise la televiziune și radio la fel, comentate și apreciate în presă la fel, răsplătite adesea la fel, operele de artă tind îngrijorător către numitorul comun al locului comun.

Scanned with CamScanner

2. Discriminare sau discreditare ?

Majoritatea textelor cuprinse în acest volum au apărut datorită mirării în fața neașteptatei rezistențe a sensului, a artei „cu conținut", la asaltul necontenit al „lucrurilor" de artă. Sau, dimpotrivă, ca un corolar reflectat în oglindă, textele au focalizat adesea asupra a ceea ce arată „ca și cum" ar conține sens, ca și cum ar avea rost, tocmai pentru a face necesara distincție și departajare între ceea ce este și ceea ce doar pare să fie. Este mai puțin importantă separarea artei de „non-artă", de kitsch, de prostul-gust, în raport cu discriminarea între ceea ce este autentic și inautentic în interiorul acelui corpus de opere ce aparțin fără dubii convenției superioare a „artei". Nu contează cazurile de evidentă încălcare a normelor ce definesc profesionalismul, ci acele cazuri situate la granița greu vizibilă dintre ceea ce este asumat și ceea ce este doar jucat. Mai grav decît prostul-gust țipător este deci kitschul superior, farsa estetică și intelectuală bine mascată, incapacitățile și limitările travestite în principii sau în curajul de a abandona principiile la prima răscruce.

Ocupația de căpetenie pe care aceste texte o fac manifestă este ierarhizarea între ele a acelor opere de artă care fac îndeobște obiectul aprecierii elogioase unanime, a acelor opere peste care planează umbra nemuririi și nicidecum spectrul kitschului.

Însă tocmai faptul că uneori umbra nemuririi a fost arătată ca fiind pătată rușinos de incontestabile incontinențe kitsch a condus la calificarea procedeului discriminării drept o manevră odioasă de discreditare. Dar, înăuntrul acestei așa-zise discreditări s-a aflat întotdeauna o singură regulă metodologică, aceea de a redeschide mereu dosarele considerate rezolvate, carierele văzute drept îm-

Scanned with CamScanner

plinite, capodoperele uitate pe rafturile prăfuite ale memoriei vizuale. Și, adesea, acest recurs la metoda predilectă în mediul criticii de artă autohtone a demonstrat că foarte puține cazuri erau într-adevăr clasate. Astfel, direcția esențială vizibilă în aceste texte nu este doar demontarea și descoaserea poncifurilor ce grevează lumea artistică locală, ci mai ales pornirea de a depăși starea de profundă uitare și nepăsare pe care a indus-o obișnuința reificării, obișnuința așezării operelor de artă în sertare estetice, sociale și politice, care sînt deschise tot mai rar și în care ele stau cuminți, precum acele, degetarele și mosoarele. Aceste texte au încercat să anime respectivele opere de artă, să facă ceva cu ele, să le restituie (sau după caz să le pună la îndoială) legitimitatea locului ocupat în viața culturală românească. Indiferent de semnul (negativ sau pozitiv) sub care s-au desfășurat „ostilitățile" critice, lucrările aflate în discuție au fost racordate, branșate ori debranșate într-un (sau dintr-un) context ideatic, dintr-o ambianță a sensurilor, a filiațiilor, a implicațiilor ideologice etc. Nu s-a făcut poezie în marginea operelor de artă, ci ele au fost de-reificate și așezate în acel mediu acid, analitic, care schimbă raporturile și sinapsele prealabile. Astfel a fost adesea restituită gravitatea și funcția artei ca idee, ca modalitate de manifestare sau de alterare-transformare-schimbare a unei ideologii, a ideologiei culturale autohtone. S-a replicat astfel tendinței majoritare în critica de artă românească de a prețui, investiga și analiza operele și artiștii exclusiv din perspectiva calității lor intrinseci – valori plastice, evoluție tehnică, orizont afectiv etc. Contrar acestei viziuni anistorice, statice, în care artiștii și lucrările lor sînt așezați parcă pe palierul unui etern prezent pur artistic în care toate problemele „adevărate" sînt exclusiv probleme „de artă" (de arta fiecăruia în parte), s-a procedat mai degrabă la prospectarea unor seturi de probleme de care erau legate (ori dezlegate) operele mai multor artiști, depășind prezumția curentă a unicității absolute și a specificului inalterabil al fiecărui artist în parte. Așa au putut să apară la suprafață semnele unor fenomene mai profunde, ale unor mutații în plină desfășurare care articulau mult mai coerent și mult mai inteligibil o lume artistică văzută de regulă ca o reunire

Scanned with CamScanner

(în același spațiu și în același timp) a unui număr de monade creatoare, obsedate să-și construiască un „limbaj", o „viziune" și, la apogeu, un „univers" artistic propriu. Întîmplător, analiza critică a permis uneori concluzii neașteptate care arătau că unii artiști ajunseseră mai degrabă nu la coagularea rîvnitului „univers" propriu, ci la transformarea creației lor într-un simptom relevant pentru o trăsătură, un fenomen, o tendință cu răspîndire mai largă, și poate cu sensuri mai adevărate, mai profunde decît acelea la care aspira, în chip tradițional, un artist sau altul, preocupat, obsedat de găsirea acelei „pietre filozofale" a artei, ce transformă fiecare act și fiecare obiect în manifestarea incontestabilă a suflului genial. Prinse în contextul unei „ideații" de grup, operele de artă contemporană au părut adesea că sînt supuse unei operații inestetice, că sînt estropiate, ridiculizate, neînțelese în natura lor intimă, că sînt puse în serii ca mărgelele pe-o ață care le ține la un loc, dar nu le unește[1]. În fapt, această imagine este datorată violentării uneia dintre trăsăturile remarcabile ale climatului artistic românesc, o trăsătură pitorească în sine, dar capabilă să distorsioneze perspectiva critică preocupată de acuratețea aprecierii : este vorba despre cultivarea neconștientizată, dar cu fervoare, a unei adevărate „mistici a breslei". Mistica breslei artiștilor plastici este de fapt cea mai bine închegată și cea mai consecvent perpetuată dintre toate mitologiile breslei artiștilor români, fie ei scriitori, actori, compozitori etc. Din perspectiva acestei exaltări a misteriilor (umane, tehnice, vizionare) legate de

[1] Cel mai adesea, operele, lucrările de artă au fost „extrădate" din interiorul categoriilor estetice prin care erau puse la adăpost de interogația critică. Conceptual, categoriile respective erau de două feluri : stilistice (neo-expresionism, post-bizantinism etc.) sau tehnice (desemnînd mijloacele artistice întrebuințate – pictura, sculptura sau instalații, video etc.). Frecvent, demersul critic în arta autohtonă recurge la descrierea operei ca aparținînd unei asemenea categorii care, la rîndul ei, își răsfrînge automat autoritatea asupra lucrării în cauză. De pildă, o dată ce o lucrare era desemnată ca „post-bizantină", ea intra prin chiar acest fapt într-un orizont, era deja gravă, profundă, importantă. La fel, o dată ce era definită ca instalație, o lucrare oarecare trecea mecanic în registrul inovației moderniste. Dar adesea lucrurile nu stăteau chiar așa, între operă și categoria „adecvată" căscîndu-se un hău axiologic. De aceea a fost preferată, pentru eficacitate, practica extragerii operelor dinăuntrul circumstanțelor categoriale spre care năzuiau, și abordarea lor fenomenologică, ca niște obiecte ce așteaptă să fie numite și construite prin descriere.

Scanned with CamScanner

crearea și aprecierea operelor de artă, apare, implicit, un adevărat mediu artificial, de seră ; nimic – pare-se – nu se poate discuta decît „dinăuntru", din interiorul acelui univers închis al artiștilor, ce seamănă cu o lume acoperită de un clopot de sticlă sub care dospesc adevăratele secrete de fabricație și de interpretare, rafinamentele vizuale și metafizice ultime.

Scanned with CamScanner

3. Critica criptică

Ca o consecință necesară, critica de artă devine și este percepută drept o hermeneutică obligatoriu idolatrizantă, metodic strivită de prezumția de transcendență a artei, care nu poate fi decît oglindită în textul critic, ce-și prosternează servil idiomul literar în care se etalează măreția „operei". La noi, critica este văzută ca țesînd *centripet* în jurul obiectului de artă, în timp ce în Occident ea este concepută și practicată îndeosebi *centrifug*, prin descompunerea și relaționarea obiectului, hăcuit adesea de multitudinea determinațiilor. Critica românească își are rostul *în afara ei*, în opera de artă cu primat ontologic absolut. Critica devine, în chip paradoxal, *debitoarea și nu creditoarea* artei. În mediile culturale occidentale, critica își găsește sensul într-o luciditate (desigur amendabilă, evolutivă) ce transcende obiectul, opera de artă, agresînd-o, manipulînd-o chiar. Se mizează astfel pe suprema relevanță a cîmpului relațional în-care este concepută și re-dimensionată incidența actului (sau produsului) artistic asupra mediului cultural (social, politic etc.) care l-a făcut posibil. Așa se face că, adesea, excedentara descifrare și relaționare descompune practic opera de artă, de-mitologizînd-o complet. La noi însă *critica este excedentar re-codificatoare*, adăugînd auto-suficienței vizuale a operei o glazură textuală și ea auto-suficientă. Critica se dovedește finalmente și fatalmente o lectură încifrată a unor semne vizuale criptice. Această situație ciudată este produsă de către conceperea (retardată) a operei de artă, într-un spirit neo-romantic, drept o entitate „specială" extra-ordinară, încărcată de o substanță inefabilă supra-mundană, care nu trebuie bruscată interpretativ, ci rafinat conjurată, moșită cultural, cu

Scanned with CamScanner

instrumente cizelate pentru aducerea pe lume, fie și prin cezariană mentală, a inefabilului. Dintr-o perspectivă contemporană, rigidă și intransigentă, se poate vorbi, în asemenea cazuri, de o escrocherie hermeneutică, ale cărei victime sînt, ca întotdeauna, privitorii. Am detectat și vom prezenta în continuare două modalități predilecte (emblematice) de apropriere și totodată de eschivare de la opera de artă. Prima paradigmă o constituie exegeza „filozofică", consecința firească a preeminenței pe piața culturală autohtonă a unei retorici spirituale metafizice, înconjurată de o stimă și emulație invidios-evlavioase. Iată, de exemplu : „Dar cum ispita atotcuprinderii este atît de mare, iar oferta, practic, infinită, Bernea optează pentru o soluție aparent paradoxală : el își salvează accesul la splendoarea și sfericitatea lumii nu prin infinite inventarieri și prin revărsări nestăpînite de energie, ci prin focalizări esențiale și printr-un sever reducționism. La nivel reflexiv el salvează și articulează totalitatea prin incizii fundamentale, iar simbolic se mîntuie de ispita risipirii printr-o severă cenzură, prin delimitări ciclice echivalînd cu o autoreprimare. S-ar putea vorbi aici de sindromul Origen, de o autoestropiere pentru salvarea fidelității față de absolut" (Pavel Șușară, „O grădină în Eden, spre răsărit...", în *România literară*, 26 iunie-2 iulie 1994, p. 3).

Cuvintele, gloanțe oarbe ce țintesc urechile hipo-acuzice, nu fac altceva decît să dănțuiască liber, neproblematic, în jurul lucrărilor, de care le leagă prezumția metafizică bilateral împărtășită, dar întruchipată defectuos în poemul critic/cripto-metafizic.

Al doilea model de scriitură critică, aflat într-o tacită opoziție cu primul și marginalizat cu o explicabilă consecvență în cultura noastră, este reprezentat de analizele „metodologizante", înclinate îndeosebi către structuralism și semiotică. Aici „înclinate" înseamnă tocmai că mimează discursul metodologic, la nivelul unei simple suprafețe discursive, fără nici o legătură de fond cu principiile și perspectiva reală a metodei respective : „Transgresînd atribuții și funcționalități specifice, semnul plastic (vizual) echivalează scriitura, sistemul plastic comportîndu-se ca sistem lingvistic, ambele ca sistem de comunicare, reprezentaționale și informaționale, semnificant autosuficiente..." (Ruxandra Balaci,

Scanned with CamScanner

extras din textul critic al expoziției *Acumulări*, de Dan Perjovschi, deschise la Muzeul Național de Artă, iunie-iulie 1995)[1].

Dacă primul model critic aspiră la con-locuirea entuziastă cu arta în orizontul misterului (chiar și cu prețul ridicolului), cel de-al doilea tinde către conturarea unui fel de nimb scientist (în speță, limitat la nivelul lexicului), care să înconjoare, cu mare seriozitate și profunzime, o operă ce rămîne în fapt neinvestigată, trecută cu vederea tocmai prin „intensitatea" preocupării pentru ea. În esență, ambele discursuri critice constituie simple modalități de camuflare a indiferenței funciare a criticului față de opere și artiști care și ei sînt indiferenți față de interpretarea critică. Relațiile apar exclusiv din pricina unui considerent pur formal – prejudecata că opera de artă trebuie întîmpinată într-un fel, echivalată sau încercuită de cuvinte. Astfel, este cultivat atît misterul autist al esteticii spiritualiste, cît și precizia trucată și factice a hermeneuticii metodologizante. „Poanta" comună celor două „metode" constă în convingerea că „iubirea critică" (cea care maschează neutralitatea, inaderența și indiferența de fond ale criticii față de opera de artă) va da roade (odată și odată) mai multe și mai bune decît distanțarea critică. Este vorba așadar despre ficțiunea filozofico-teologică (dar și profund românistă) a amorului intropatic ca metodă cognitivă de elecție, ficțiune ce marchează profund reflecția și manifestările profesionale ale gînditorilor autohtoni, spiritualiști ori nu. Mascînd o virilitate boantă a armei critice, metafizica amorului teoretic, a com-pasiunii obiect-subiect (operă-interpret), învăluie o carență și denunță o anomalie – acea anomalie antropologică surprinsă de către Caragiale în finalul anti-climactic, fals apoteotic al celei mai bune producții literare autohtone, *O scrisoare pierdută*. Anomalia constă în topirea instantanee a tuturor disensiunilor și nepotrivirilor sub strălucirea orbitoare, mesmerizantă, a „binelui național" (a culturii

[1] De altfel, arta de tip „curent", „orientare" ori „mișcare", cea care determina în deceniile anterioare o critică și o teorie metodologizante, care vedea, prin diverse grile, realitățile plastice împărțite în serii și categorii, se află de mult în reflux. De aceea, la ora actuală reflecția asupra artei este de-metodologizantă, degrevată de exigențele tipic avangardiste ale conformității culturale cu un model propus și respectat cu strictețe.

Scanned with CamScanner

naționale, *in spe*). Opera de artă și interpretarea ei fac, tacit, front comun întru înălțarea spiritualității naționale. De aceea raporturile criticii cu arta sînt erotico-simpatetice și nu distant-analitice. Distanțarea nu face decît să creeze inconfort atît pentru cel „studiat", cît și pentru cel ce „studiază". Acesta este motivul pentru care embargoul critic a funcționat fără cusur la noi, făcînd imposibile situațiile „critice" de felul acelora care abundă în Occident (unde un Andy Warhol a fost complet denigrat și desființat de un critic precum Robert Hughes, ori valul neo-expresionist german a fost de-mistificat și destructurat interpretativ de un teoretician precum Benjamin Buchloch). Mai mult chiar, fenomenele din critica de artă românească sînt străine chiar și de (nu tocmai) recentele desfășurări din critica literară autohtonă, unde polemicile și disputele (mai mult sau mai puțin de idei) abundă, părerile critice fiind nu doar adesea divergente, ci și extrem de incisive, ajungîndu-se în cazuri extreme pînă la contestarea totală a unor autori (chiar și a unora consacrați – exemplele nu-și mai au rostul, fiind bine cunoscute).

Explicația acestei precauții (care a ajuns o adevărată normă comportamentală a criticii) rezidă în *coerciția simbolică* pe care arta (plastică) a exercitat-o asupra culturii autohtone în ultimele decenii, datorită căreia a fost receptată – de predilecție – drept un teritoriu cu legi proprii, înconjurat de un mister inviolabil.

Scanned with CamScanner

4. Scurt istoric al puterii estetice locale

Dominația pe care a exercitat-o (și o exercită) arta asupra criticii, dar și poziția privilegiată pe care o deține în raport cu literatura (și pe care nu a deținut-o dintotdeauna), ambele fenomene, deci, au un istoric destul de recent și extrem de incitant. Aproape totul a pornit de la ofensiva artei socialist-realiste (urmată mai tîrziu de „arta oficială") asupra sistemului artistic național. Încă de la începutul anilor '70, estetica oficială românească a glisat treptat dinspre locurile comune împărtășite de arta țărilor comuniste, găsindu-și (ori mai exact, găsindu-i-se) diferența specifică în tenta iconografică istoricistă, națională, „românistă". A apărut astfel, într-un timp relativ scurt, o întreagă pleiadă de artiști care exaltau „trecutul glorios al patriei", „frumusețile naturale", „obiceiurile și tradițiile" ori, chiar prin portretistică, încercau să definească un tip antropologic autohton „adevărat". Această artă oficială pseudo-națională și tradițională avea exclusiv funcție și impact ideologice, jucînd rolul unei „imagini" capabile să legitimeze (în interior, dar mai ales în exterior) pretențiile de „independență" (bine temperată) ce caracterizau de altfel și politica regimului de la București. Dar o asemenea artă nu făcea decît să corupă rostul tradiției naționale și tiparele mentale autohtone. Reacția intelectualității conservatoare, tradiționaliste, nu a întîrziat. Într-un perfect paralelism și deplină necomunicare cu arta oficială pseudo-națională și tradițională, a apărut un curent, o adevărată estetică neo-tradiționalistă și națională, care deținea, ca principală trăsătură definitorie, un pregnant vector spiritualist-religios (neo-ortodox), element

Scanned with CamScanner

aflat în totală contradicție și respins cu asiduitate de către arta oficială pseudo-națională. Stilistic vorbind, neo-tradiționalismul național a recurs adesea la mijloace expresive experimentale, alternative, în timp ce arta oficială pseudo-națională le respingea categoric, confundînd tradiția cu conservatorismul.

Încă de la mijlocul anilor '60, Paul Neagu, de pildă, realiza o lucrare, un asamblaj intitulat *Marele Metronom* (1966-1968), alcătuit din lemn, oțel, aluminiu și mozaic, care „semăna cu un poliptic sau cu o icoană"[1] întrucît, atunci cînd erau deschise, cele cinci compartimente centrale formau un fel de cruce. Paul Neagu a fost unul dintre promotorii mișcării de înnoire spirituală dar și expresivă a artei românești a vremii. Este posibil de altfel ca utilizarea mijloacelor artistice alternative să fi constituit și o modalitate de camuflare și ascundere a conținutului real (religios) al lucrărilor. Artiștii implicați în respectivul curent înnoitor au pornit de pe poziții foarte diferite : unii dintre ei erau moderniști autentici, convențional vorbind. Alții erau tradiționaliști, în timp ce unii au pornit de pe poziții neo-avangardiste evidente. Dar toți aceștia împărtășeau preocuparea pentru un fundal spiritual necesar artei, tocmai pentru a marca o diferență atît în raport cu retorica oficială obosită, cît și cu oportunismul acelora care doar repetau, imitau desfășurările de pe scena artistică internațională, recurgînd azi la pop-art, iar mîine la expresionism. Curentul neotradiționalist (neo-ortodoxist) a tins în permanență către articularea unei estetici și a unei structuri expresive proprii, care uneori erau atît de încifrate încît lucrările, deși neînțelese, erau prețuite de către instituțiile oficiale și expuse chiar și în străinătate. Chiar și în cazul acestora era vorba – într-o anumită măsură – de o implicită pliere pe țelurile esteticii oficiale, întrucît expunînd asemenea opere, autoritățile culturale ambiționau să-și construiască o „imagine" mai bună, rămînînd totodată consecvente cu alternativele artistice permise, acceptate (căci neo-tradiționalismul semăna întrucîtva pseudo-tradiționalismului oficial, locuind – chiar dacă doar aparent – într-un orizont românist comun).

[1] Paul Overy, „Paul Neagu. A Generative Context", Ceolfrith Press, 1981, p. 14.

Scanned with CamScanner

La început se pare că a fost o acută nemulțumire individuală în raport cu formele artistice prestabilite : „Uzura artei pur vizuale, sofisticarea și închistarea ei m-au provocat să doresc o sinceritate, o evidență a vieții obiectului (...) ; doresc o înființare, o prezentare a însuși actului creator, care vrea să coincidă cu obiectul creat" (Paul Neagu, „Palp' Arta", în revista *Arta*, nr. 5/1970, p. 34).

Horia Bernea vedea începutul într-o „anume dezordine", ce-l determina să caute „crearea de simboluri emotiv-transcendente, noțiune ce caută să definească cu mai multă precizie caracterul spiritual al entității create și intenția de a o face să acționeze fără intermediari sau asocieri..." (Horia Bernea, „O anume dezordine", în revista *Arta*, nr. 12/1973, p. 15). Incongruența explicită dintre preocupările acestor artiști și estetica oficială este probată – la nivelul cel mai profund – chiar de către vocabularul utilizat. Acum apar noțiuni ce nu mai fuseseră folosite (ci, dimpotrivă, prohibite) de ideologia culturală a vremii ; se vorbește deci despre „transcendență", „sacru", „spiritual" ș.a.m.d. Mai mult, Sorin Dumitrescu mărturisea că tinde către „...calitatea sacră, sensul vertical al conștiinței, imensa memorie mitologică. Întreg domeniul vizualului posedă o ereditate mitologică convertită în nesfîrșite ansambluri de semne" (Sorin Dumitrescu, „Confesiune de artist", în revista *Arta*, nr. 3/1974, pp. 26-27). Menționînd în plus față de Paul Neagu și Horia Bernea „sensul vertical al conștiinței", Sorin Dumitrescu deja ținea să sugereze că urmărește să reformeze conștiința handicapată a vremii sale, ce-și pierduse „verticalitatea", prin plierea față de ideologia curentă. Aceasta este una dintre cele mai consistente trăsături ale noului curent – anume aspirația către edificarea unui fundament (fie el și estetic) pentru cei care încercau să se opună într-un fel sau altul politicii vremii. Or, tocmai că noile fundamente propuse de mișcarea neo-ortodoxistă erau chiar cele mai vechi – anume arhetipurile românești „autentice", incluzînd mitologia și semnele sacre ortodoxe. Semnificativ, aici rezidă explicația unei situații aparent paradoxale în arta românească : liderii rezistenței artistice împotriva ideologiei oficiale n-au fost nicidecum tinerii artiști care

Scanned with CamScanner

experimentau, în chip programatic, „non-conformismul" și deci evaziunea (prin artă) de sub presiunea unei culturi standardizate. În fapt, ei au avut o audiență insignifiantă și practic nici o comunicare cu publicul, prea puțin interesat – de pildă – de valorile etice ale happening-urilor sau de problemele ecologiste ridicate de land-art. Deși curentul neo-ortodoxist nu a fost niciodată campionul „deschiderii" și „eliberării", ci al conservatorismului și rezistenței, el a întrunit – încă de la început – sufragiile unui public ahtiat după valorile tradițional-spiritualiste ce erau periclitate de către politica culturală a vremii, care le destructura într-un chip nemărturisit, prin suprapunerea esteticii-surogat a pseudo-tradiționalismului comandat oficial. În asemenea circumstanțe agravante, este de la sine înțeles că o tendință artistică coerentă ce tinde către re-evaluarea și promovarea vechiului spirit național și tradițional era predestinată succesului la public și recunoașterii critice. Astfel, lucrările lui Marin Gherasim erau văzute ca mediind accesul către „subtila regiune a arhetipurilor" (Titus Mocanu, în *Arta*, 2/1978, p. 16).

Nici nu-i de mirare – motivele iconografice recurente în tablourile lui Marin Gherasim produceau un puternic ecou în mentalul intelectualității autohtone, întrucît printre ele se aflau *Abside*, *Relicvarii*, *Vetre*, *Tronuri* etc. Toate acestea (și multe altele) erau cu cea mai mare ușurință asociate cu idei/concepte precum „patrie", „credință", „mîntuire" ș.a.m.d. Deja se putea vorbi despre o retorică vizuală în curs de stabilizare. Aceasta crea posibilitatea ca nenumărate opere esențialmente geometrico-abstracte, moderniste, să fie percepute (chiar și concepute) drept „tradiționale", acceptate chiar de către un public care, adesea, nu priza arta abstractă propriu-zisă pe motivul intelectualismului și lipsei de finalitate comunicativă. Invertorul care făcea posibilă această mutație era tocmai motivul iconografic și conotațiile spiritualiste pe care le conținea acesta.

Multe dintre lucrările realizate de către Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Paul Gherasim, Ion Nicodim, Horia Bernea și alții, erau chiar abstracte, chiar dacă înfățișau simboluri ori reduceau obiectele reprezentate la forma/statutul de simbol. Astfel,

Scanned with CamScanner

Absidele lui Marin Gherasim sînt niște pătrate cu o latură ușor rotunjită, *Locurile* lui Sorin Dumitrescu nu sînt nimic altceva decît niște îngrădituri circulare conținînd forme zigzagate, iar *Bolta*, tema favorită a lui Paul Gherasim, este în realitate un șablon de formă stelară așezat pe un cîmp monocrom gri. *Inima* sîngerîndă a lui Ion Nicodim este, și ea, la urma urmei, o simplă pată roșie pe un fundal gri, în timp ce *Praporii* lui Bernea prospectează și dezvoltă o gramatică vizuală centrată în jurul unui invariant structural geometric ușor recognoscibil – vălul, praporul imaginilor „ahiropiite". Este chiar de înțeles că, datorită ambivalenței și interferențelor simbolice, Sorin Dumitrescu a ajuns să-și boteze o serie de lucrări cu numele de *Hipersemne*, accentuîndu-le astfel supra-doza spiritualistă. Toate acestea au deschis drum unor multiple interpretări (adesea convergente sau chiar echivalente), care țînteau exclusiv către sîmburele spiritualist al operelor. Acestea ori înfățișau „simbolismul relicvei" ori pe acela al „pietrei unghiulare", dar, indubitabil, ambiționau „invocarea unei valori primordiale" (Andrei Pleșu, „Exercițiile spirituale ale lui Sorin Dumitrescu", în *Arta*, 4-5/1980, p. 32). Seria *Locuri* de Sorin Dumitrescu era, și ea, încastrată critic într-un greoi aparat hermeneutic heideggerian, potrivit căruia artistul trimite la „Tărîmul aproapelui" și, prin opera sa, „s-a reiterat simbolic actul cosmic al Facerii" (Gabriel Liiceanu, „Tărîmul «aproapelui» și imaginea plastică", în *Arta*, 9-10/1980, p. 73). Redundantă, metafizica ajunge uneori la un mesianism poetic fără nici o funcție teoretică ori explicativă : „...expozițiile *Prolog* (pro-logos = «înainte de cuvînt») nu sînt nici ele altceva decît anticipări ale Logosului, întîlniri, în natură, ale unui grup de artiști care, dincolo de fascinația dexterității și a ingeniozității goale, preferă să aștepte răsăritul întremător al unei convingeri" (Andrei Pleșu, „Prolog III", în *Arta* 3/1988, p. 17). În același timp este evident că tocmai acesta era tipul de exegeză (ditirambică) la care artiștii percutau, de care erau dependenți în mare măsură atît pentru a-și proiecta (pentru a-și simți proiectată) opera în orizontul sensurilor majore, supra-firești, cît și, mai ales, pentru a-și construi, la rîndul lor, un eșafodaj teoretic, o poietică

Scanned with CamScanner

poetico-plastică, exprimată tot mai des în teorii alambicate, ce tindeau către principii (și deci idiomuri plastice) exclusiviste și „adînci" precum manifestele politice : „Arta nu mai poate rămîne sub hazardul experimentului pur formal. Resemantizarea imaginii. Investigarea arhetipurilor. În locul aparențelor, esența ascunsă, semnificația. Imaginea încărcată de spiritualitate" (Marin Gherasim, „Mărturii ale unui demers", în *Arta*, 9-10/1980, p. 63). Același artist declara mai departe : „Aspir spre o «pictură dorică»" (*idem*), ceea ce, dincolo de termenii capabili să provoace confuzii, conținea un singur modul teoretic : „întoarcerea la ordine", recursul la clasicitate. Este însă vorba despre o clasicitate bine definită, particularizată local și spiritual – clasicitatea tipologică (dar nu cronologică) a artei bizantine. Clasicitatea în sens de „static", permanent, neschimbător. O clasicitate desigur inventată, mascînd în fapt nevoia de a recurge la un *principiu imanent spiritualității locale* (autohtone), capabil în același timp – paradoxal ! – *să transpară dinăuntrul unei expresii artistice strict alogene* („artele frumoase", pictura și sculptura concepute potrivit canonului occidental aclimatizat în spațiul mioritic la sfîrșitul secolului trecut). Bizantină fiind, această „clasicitate" prea puțin clasică era însă, în chip patent, „a noastră", „specific națională".

*

Această echilibristică teoretică, conceptuală dar și practic-plastică, ascundea în esență un *discurs anti-modernist* tot mai bine și mai tare articulat de către purtătorii de cuvînt ai artei românești, care, la unison (chiar dacă cel mai adesea doar murmurînd), se ridicau – așa cum subliniază Marin Gherasim – împotriva „hazardului experimental pur formal". Invenția clasicității bizantine avea, ca principal vector iconografic, o autentică, aproape *combativă resurecție a simbolicului*, a simbolului eminamente religios. Nu este exclus de altfel ca întregul eșafodaj teoretic, întreaga estetică (neo-, post- etc.) bizantină să constituie

Scanned with CamScanner

pur și simplu un alibi teoretic (filozofic, metafizic) al nevoii irepresibile de a recurge la simbolistica religioasă ortodoxă, tocmai în ideea conservării unui panteon al spiritualității naționale, a cărui seducție teoretică și estetică să joace rolul unei purificări morale, ba chiar să se transforme în adevăratul suport afectiv al unei noi etici național-ortodoxe, văzută drept singura capabilă să salveze spiritul nației de acțiunea corozivă a ideologiei oficiale, comuniste.

Scanned with CamScanner

5. Perspectiva inversată

Aceasta este mai degrabă explicația „perspectivei inversate", ideologic și estetic, de care se prevalează gîndirea teoretică a artiștilor neo-tradiționaliști, perspectivă ce-i conduce, ca pe Marin Gherasim, la afirmații „profunde" conceptual, dar neacoperite istoric, în special în ceea ce privește concluziile pe care le insinuează, de pildă, o afirmație precum aceea că „bidimensionalitatea artei bizantine este spațiul absolutului" (*loc. cit.* p. 63). Evident, însăși pictura lui Marin Gherasim este eminamente bidimensională... Sugestia că această trăsătură este consubstanțială „esteticii" bizantine este însă complet nefondată, deconspirînd în fapt o tentativă de manipulare teoretică, întrucît (trăind în a doua jumătate a secolului XX) bidimensionalitatea picturii lui Marin Gherasim este de extracție pur modernistă (este înrădăcinată în ceea ce Clement Greenberg considera drept *natura intimă a modernismului*, dezvăluită și accentuată istoric – tendința spre „*flatness*", deci spre bidimensionalitatea pură). Iată deci că, așa cum se va întîmpla adesea în excursurile teoretice ale artiștilor români contemporani, *stările de fapt (plastic) moderniste tind să fie explicate printr-o genealogie (inventată) ultra-tradiționalistă*, iar aceasta – culmea – este *folosită tocmai pentru fundamentarea teoretică a unui discurs anti-modernist* extrem de dur, de intolerant.[1] Trebuie subliniat însă faptul că această lipsă

[1] La prima vedere, apare o stranie sincronicitate între respingerea, criticarea avangardei în Occident, acum, și recuzarea aceleiași avangarde de pe pozițiile neo-tradiționaliste apărate îndeosebi de programul estetic al Galeriei Catacomba. Numai că demersul anti-avangardist al neo-tradiționalismului este pornit de pe poziții paseist-retardate, evazioniste, ce neagă funcția pozitivă a mișcărilor moderniste, văzute drept momente de perturbare a fluxului cultural tradiționalist. Critica modernismului de pe poziții post-avangardiste, făcută în Occident, pornește, dimpotrivă, de la reliefarea și accentuarea limitelor ideologiei moderniste în ceea ce privește demolarea principiilor și prejudecăților tradiționaliste pe care, în mare

Scanned with CamScanner

de autoexigență intelectuală și culturală este motivată nu de nevoi estetice, ci de presiuni etice, întrucît întreaga resurecție neo-tradiționalistă (neo-, post- etc. -bizantină) ascunde sau dezvăluie o modalitate de reconcepere a responsabilității culturale și spirituale, a existenței și gîndirii, mai mult decît a esteticii. Astfel erau complet justificate concluzii precum aceea că actualmente este vizibilă „o dimensiune nouă a gîndirii și sensibilității artistice românești în care își pune amprenta primatul vieții spirituale, cercetarea expresiei artistice genuine, investirea imaginii-simbol cu sensuri ale permanenței" (Marin Gherasim, „Cîteva direcții în pictura românească contemporană", în *Arta*, 8/1984, p. 20).

Dusă pînă la extrem, această înclinație răstoarnă chiar și realitatea istorică, postulînd că „tradiționalism și avangardă nu sînt termeni ireductibili, ireconciliabili, tradițiile trăind, activ, cu o puternică vitalitate, în mișcarea înnoitoare de azi" (*idem*). Este stupefiant faptul că, în loc să conștientizeze rădăcinile strict moderniste ale obsesiei spirituale pe care însăși arta sa o manifestă, artistul manipulează astfel datele încît neo-tradiționalismul să fie demonstrat drept o componentă intimă a înnoirii. Privită însă fenomenologic, în imediatețea ei pur vizuală și plastică, arta (neo-, post- etc.) bizantină se dovedește a nu fi nimic mai mult decît o variantă de modernism. Prezumțiile spiritualiste ce o particularizează nu sînt deloc excentrice în ansamblul artei avangardiste – pilonii avangardiști cei mai eficienți (la nivelul diseminării modelului) au avut și au teoretizat/exhibat o componentă spiri-

măsură, le-a conservat (conservarea prejudecății originalității și a genialității corespunzătoare creatorului „original", a respectului pentru valorile plastice „autentice", a prejudecății sensului „profund" și inalterabil al operei de artă, complexul și ficțiunea relației modelatoare cu publicul și, uneori, chiar cantonarea îndărătnică într-o repartizare pe „școli" naționale : școala de la Paris, de la New York etc.). Pentru ideologia neo-tradiționalistă, modernismul este o rătăcire de la adevăratele valori, în timp ce pentru „post-modernism" modernismul constituie *o insuficientă rătăcire*, un simulacru de rătăcire. Ambele poziții deconspiră un maximalism ideologic și metodologic, ce se aplică printr-un reducționism evident, strident. Dar chiar dacă avangardismul este atacat simultan de pe poziții tradiționaliste și „post-moderniste", ele însele opuse, ireconciliabile, nu trebuie trecut cu vederea faptul că discursul anti-modernist profesat în mediile tradiționaliste autohtone se află *doar aparent* înscris în problematica anti-modernistă curentă în teoria artei. Este, desigur, același *topos*, dar raportarea este, vorba lui Caragiale, „vice-versa", adică marchează *o și mai accentuată ieșire din istoria intelectuală a contemporaneității*.

Scanned with CamScanner

tualistă *absolut esențială* (Kandinsky, Mondrian, Malevici etc.). Spiritualismul (în sensul profund al *nevoii de spiritualitate*) vine, ca o invenție – și pentru ortodoxiștii români –, dinspre gîndirea avangardei, nu dinspre icoanele pe sticlă maramureșene. Mai mult chiar, însăși descoperirea acestora din urmă de către artiștii „culți" autohtoni este, *ca imbold către o anume descoperire*, înscrisă, dintru-nceput, în căutările avangardiștilor. Aceștia au investigat, cu egal interes, arta copiilor, a alienaților mintali, a popoarelor primitive, dar și arta medievală ori „tradițională", populară. Mărturie stă, printre altele, o producție paradigmatică precum almanahul *Der Blaue Reiter*. Paradoxul face ca icoanele bavareze pe sticlă, reprezentînd, printre altele, pe „Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul", „descoperite", imitate și interpretate cu același zel explorator de către Kandinsky și Franz Marc, să antedateze – și prin aceasta să reducă oarecum la ridicol – voga icoanelor pe sticlă românești, depozitare – nu-i așa ? – ale unor resurse spirituale strict autentice și specifice. Așezată culturalmente pe același palier teoretic al interesului formativ, arta „populară" este și ea, la fel cu aceea a nebunilor și a primitivilor, *o invenție* avangardistă și nicidecum o permanență, un miez ascuns înăuntrul „hazardului experimentului pur formal". Aceasta demonstrează, mai mult decît orice, că *expansiunea spre iconic* (și chiar spre icoană, în sensul propriu), care s-a declanșat în arta românească încă de la începutul anilor '70, reprezintă – în esență – nu decopertarea unui spiritualism ancestral, local, ci o prelevare inconștientă a *autohtonismului ca alteritate* și, mai ales, a *specificului (plastic, mental etc.) ca pur exotism*. Mai degrabă decît continuatori ai iconarilor, ortodoxiștii noștri sînt continuatorii unor Kandinsky și Franz Marc care, trăind în – ba chiar fiind originari, unii din – Bavaria, s-au îndreptat către resursele artistice populare ale acesteia cu mentalitatea unor exploratori ce prospectează teritorii necunoscute, și nu ca niște fii rătăcitori ce se reîntorc la origini, la matricea culturală regăsită. Tocmai faptul că din popularul, naivul „Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul" de pe sticla „icoanelor" bavareze a apărut chiar *Der Blaue Reiter* de Kandinsky care, în ceea ce reprezintă însăși esența sa plastică și

Scanned with CamScanner

spirituală, *nu* are nimic în comun cu mentalitatea populară și nici cu religiozitatea naivă originară, arată cu prisosință că ideea de „tradiție" (în sensul autohtonismului) este un artefact mental apărut la începutul acestui secol și nicidecum o permanență care ar fi supraviețuit veacurilor.

Semnificativ, însăși invocarea discursivă a tradiției și prevalarea (mărturisită și argumentată *teoretic*) de unele elemente și structuri reprezentative „tradiționale" este eminamente un act avangardist. Chiar *discursul* (ca exaltare a individualității creatoare prin *nevoia de discurs*) din însuși discursul tradiționalist este o indelebilă marcă avangardistă. În concluzie deci, atît nevoia (discursivă, teoretică) de „tradiție", cît și perpetuarea unor elemente plastice tradiționale sînt (oricît de ciudat ar părea) elemente strict moderniste și avangardiste, care structurează practica artistică și estetică (neo) ortodoxistă.

Scanned with CamScanner

6. Estetica endogenă

Însă una dintre cele mai interesante particularități ale mediului artistic autohton constă în *endogeneitatea esteticii (neo)ortodoxiste*. În mod concret, teoria și critica de artă alimentează (teoretic și chiar practic) discursul vizual, artistic, iar acesta la rîndul său explicitează plastic ansamblurile teoretice ce-i sînt închinate sub masca hermeneutică. Nu se poate vorbi așadar practic niciodată despre analiză și interpretare, ci despre o *reciprocă alimentare a exaltării*. Același Marin Gherasim conjură „datele tipărite în sensibilitatea mea prin contemplarea îndelungă, prin asimilarea empatică a sensurilor icoanei bizantine, a frescei și broderiei medievale, a arhitecturii vechi (ca principiu ordonator, structiv)..." (articolul „Dilemele imaginii", în *Arta*, 10/1983, p. 8).

Este recognoscibil nu doar stilul, ci și impostația existențială și spirituală ce emană din textele critice de Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu, reproduse mai înainte. Dar nu este vorba nicidecum despre exemple izolate ; întreaga critică se constituise practic într-un rezervor ideatic pus la dispoziția metafizicii incontinente a geniilor ortodoxiste, ce brodau în jurul ideii „echivalării construcției vizuale cu o arhitectură a spiritului", care aduce în prim plan tocmai acele „valori ce îndrumă gîndirea privitorului spre temeiurile vechii noastre arte" (Marin Gherasim, *loc. cit.*).

Țeluri nobile, mijloace desăvîrșite, totul consună întru exaltarea „tradiției" : „Noutatea picturii lui Horia Bernea s-a întemeiat încă de la început pe acceptarea, pînă la un punct, a tradiției șevaletului într-o vreme cînd acesta părea să se îndrepte către o relativă marginalizare" (Mihai Ispir, „Temeiuri de gîndire figura-

Scanned with CamScanner

tivă", în *Arta*, 8/1983, p. 39). Multe asemenea truisme ineficace analitic, spuse (și mai ales scrise) însă pe un ton grav, apăsat, reverberînd de importanța și urgența proximității orizontului zenital al culturii autohtone, au creat climatul propice exaltării „tradiției" naționale, ce camufla – în faptul teoretic – o profundă inapetență a criticii pentru experimentul modernist și avangardist, inapetență ce marca (și marchează) întregul spectru teoretic autohton, preocupat, conservator, în mod esențial de valorile plastice, tactile, vizuale, de „frumos" adică, și de carnația lui artistică. Endogeneitatea sferei artistice românești ajunge uneori la paroxismul unei endogamii (simbolice, desigur), la cununii mirabile între texte și imagini, din care izvorăște puterea estetică (temporară), dar și slăbiciunea (din perspectiva „duratei lungi") ce grevează arta autohtonă. Iată, fără ordine cronologică sau tematică, un potpuriu critic spiritualist-tradiționalist-românist în care se împletesc vocile mai tuturor teoreticienilor vremii :

1. „Arta contemporană românească beneficiază astfel în multe sensuri de premisele unei înțelegeri originale a conceptului de realitate inițială, deci de tradiție... Tradiția ca valoare de armonie între trecut și prezent, tradiția care nu este numai memorie colectivă, ci și acțiune colectivă, se afirmă ca o realitate decisivă a culturii românești" (Amelia Pavel, „Realități ale tradiției în arta românească", în *Arta*, 7-8/1976, p. 29).

2. „Manifestările ne-au dus cu gîndul la evul de mijloc românesc, cînd «a picta» și «a scrie» erau, adeseori, aidoma numite în limbajul documentelor" (Mihai Drișcu, despre expoziția *Scrierea*, în revista *Arta*, 11/1980, p. 7).

3. „Această sinteză între premisele unei libertăți individuale nelimitate și, în fond, patetice – și eficiența semnificantă a limbajelor arhaice, operînd prin sacrificiul individualității, e proprie artiștilor afirmați în deceniul opt – Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Florin Ciubotaru sînt cîțiva dintre ei – artiști mai sensibili la sensul filozofic al tradiției decît la repertoriul ei de forme și semne..." (Alexandra Titu, despre expoziția Marilena Preda-Sânc, la Atelier '35, în *Arta*, 2/1982, p. 37).

Scanned with CamScanner

4. „Rolul pe care l-a deținut și îl deține încă... intuirea istoriei primordiale poate fi mărturisit în arta noastră de azi prin expresii stilistice mult diferite, dar unite prin același suflu al istoriei majore și adevărate" (Răzvan Theodorescu, în *Arta*, 10/1983, p. 22).

5. Despre expoziția *Locul – faptă și metaforă* de la Muzeul Satului (1983) s-au scris poate cele mai concentrate pagini de „exegeză" și exaltare, evenimentul în cauză marcînd „o regăsire pe plan de continuitate a valorilor perene prin structuri echivalente", pentru Anca Vasiliu (în *Arta* 10/1983, p. 29) sau/și o „recuperare, mai ales la tînăra generație (preponderentă în expoziție) a adevăratei tradiții formale și spirituale din care se trage...", pentru Magda Cârneci (*idem*, p. 32). Însă aceeași expoziție, printr-o joncțiune conceptuală nu destul de subtilă, cantonată îndeosebi în spațiul verbiajului „ales", a fost împinsă interpretativ exact către teritoriul (evitat) al ideologiei „naționale" oficiale, făcînd astfel ca o manifestare (aparent) neo-tradiționalistă să poată fi privită (înțeleasă, însușită, proclamată) drept o realizare de genul pseudo-tradiționalist oficial, curent în epocă : expozanții de la Muzeul Satului erau așadar „moștenitorii firești ai artei carpato-danubiano-pontice... continuatorii unei forțe de creație proprie psiheei colective, forță endemică într-o etnie și într-un spațiu uman dat" (Ion Frunzetti, *Locul – faptă și metaforă*, 1983, catalog editat de Muzeul Satului și UAP/Atelier '35). Reflexele naționaliste sînt duse pînă la insuportabil, întrucît, depășind însăși paradigma Eladei clasice, „artistul român insistă asupra ordinii, măsurii și armoniei din arta sa, făcînd din fiecare artefact *simbolul* întregului..." (*idem*). *Nec plus ultra*.

În acest punct, retorica naționalistă placată asupra fenomenului artistic autohton intră în dublă joncțiune : diacronică (cu retorica interbelică a „specificului național") și sincronică (cu – paradoxal – disprețuita dar, implicit, legitima ideologie naționalistă oficială a Cîntării României). Iată cît de asemănător gîndeau doi corifei ai ideologiei interbelice a „specificului național" ; primul este cel mai de seamă *teoretician* al artei (din acea vreme), George Oprescu, pentru care era evident (și deci postulabil) că „operele sortite să rămînă trebuie să aducă și, de fapt, aduc ceva

Scanned with CamScanner

nou ; ele însă nu pot fi concepute cu totul în afara sau în contra tradiției. Pentru artistul mare, fără măcar ca el să-și dea seama totdeauna de aceasta, tradiția, vie și persistentă, va fi baza operelor sale" (*Doi ani de critică artistică*, Ed. Monitorul Oficial, 1939, București, p. 150). Este vizibil jocul teoretic (reiterat în anii '70) între tradiție și modernitate, care *doar presupune modernitatea ca o premisă a exaltării tradiției.*

De altfel, atunci cînd era vorba despre aceeași legitimitate autohtonă, tradiționalismul lui George Oprescu își dezvăluia automat valențele românișteni, naționale : „Împrejurul nostru și printre noi se află și alte nații. Uneori ei ne depășesc, alteori ne egalează. Sașii au produs o ceramică mai variată și mai meșteșugită. Popoarele din Balcani, bulgarii și îndeosebi sîrbii, au țesut tapiserii cu o textură mai fină, de dimensiuni mai mari și adesea mai frumos decorate. (...). Dar nici unul din aceste popoare nu poate, totuși, să afirme că și-a arătat originalitatea într-atît de multe feluri, că a cultivat toate artele, ori că le-a cultivat pe toate cu un succes egal. Românii, doar ei pot afirma asta" (tradus după George Oprescu, „Peasant Art in Romania", *The Studio*, London, 1929, Special Autumn Number, p. 177). Este inutil să insistăm asupra faptului că, apărut într-o publicație artistică de prestigiu, textul în cauză constituia un punct de vedere oficial, programatic, făcînd parte dintr-un sistem cultural propagandistic, asumat de intelectualitatea și sfera politică a vremii.

Unul dintre artiștii remarcabili, dotat și cu abilități literare nu chiar frecvente, Francisc Șirato, insistă, la rîndul său, în aceeași epocă, afirmînd că „ceea ce dorim noi e un stil național în sensul unui individualism subiectiv în modul de exprimare a formelor și fenomenelor caracteristice Țării Românești", și că „arta însă are patrie și e națională prin naștere și universală numai prin efectele ei, ca orice element cultural" (din *Încercări critice*, Ed. Meridiane, București, 1967, pp. 34 și 35).

Pentru a realiza contrapunctul (sau, mai degrabă, pentru a actualiza supra-punctul), iată ce scrie Marin Gherasim : „Unul dintre idealurile majore ale generației lui Șirato, Ștefan Dimitrescu Ressu,... a fost... de a capta ceva din spiritualitatea artei

Scanned with CamScanner

noastre populare, de a lega firul cu marea ei tradiție, de a o reînvia în forme noi, moderne..." („Cîteva direcții în pictura românească contemporană", *Arta* 8/1984, p. 18).

Lucrurile se leagă, se închid în cerc. Dar cum se face că înăuntrul *aceluiași* cerc sînt cuprinse și elucubrații hiper-românis-te precum acelea din fragmentele citate anterior, aparținînd lui Ion Frunzetti ?!

Scanned with CamScanner

7. Viclenia ideologiei

Tocmai aici e hiba esteticii românișteː încercînd să-și atingă țelul (edificarea unei structuri simbolice, culturale, pe care să se înalțe o nouă, autentică și responsabilă etică națională), arta neo-tradiționalistă s-a lăsat subtil manevrată de ideologia oficială. Tragic, strivitor, acest paradox este însă explicabil. Pentru a-și lansa oferta estetică proprie, ca o „diferență", o perturbație (eminamente minoră) în interiorul ideologiei „lagărului" comunist, instituțiile culturale oficiale din România au recurs la resuscitarea „românismului", hilar întrupat în Cîntarea României, cuprinzînd toate marotele cunoscute, de la exaltarea istoriei patriei, a frumuseților ei nemaivăzute, a obiceiurilor arhaice, a meșteșugurilor populare, pînă la crearea unei „culturi" (în sensul de „cultură cultă") paralele, cuprinzînd pleiada de „creatori" ce brodau artistic pe motivele și temele de mai sus. În centrul acestei para-culturi se aflau deci două noțiuni : tradiția și națiaˡ.

Continuînd însă firul depănat de către arta cu „specific național" din perioada interbelică, neo-tradiționalismul național-ortodoxist a recurs și el, consecvent cu înaintașii, la aceleași sfere

[1] Este bine de știut că această cultură paralelă „de partid și de stat" („para-cultură", „sub-cultură" etc.) a atentat întotdeauna la structura (informală, dar impenetrabilă) a culturii de elită ; nu mai departe de domeniul plasticii, este uluitoare – și ultragiantă – perseverența cu care a fost introdusă și păstrată, pînă în '89, uzanța acordării unui premiu anual pentru „artă populară" unui meșter fără studii de artă. Premierea era făcută chiar de către Uniunea Artiștilor Plastici, iar premiul era acordat laolaltă cu premiile destinate artiștilor profesioniști, în aceeași ceremonie. Desigur, nu se poate reproșa nimic meșterilor populari, iar premierea lor era – și este – un act legitim. Dar cînd sînt amestecate sferele – profund distincte – ale artei și folclorului, atunci aceasta se face programatic, pe baza unei ideologii ce urmărește scopuri precise, anume omologarea valorică și de statut a creatorilor populari și a artiștilor. Sensul acestor omologări și asimilări este bătător la ochi – asigurarea egalității și, mai apoi, a primatului tradiției („oficiale") asupra artei culte, elitare.

Scanned with CamScanner

ideatice și iconografice, în miezul cărora mustea tocmai... românismul. S-a ajuns astfel la o situație incredibilă : *atît sub-cultura oficială, cît și cultura elitară subversivă mizau exact pe același punct ideologic* nodal (nu contează că într-una dintre sfere totul era o batjocură și un mimetism grotesc, iar în cealaltă sferă se plutea în esențele tari ale metafizicii autohtoniste). Nu este deci de mirare că, pe parcurs, prin eroziunea și adaptarea reciprocă a celor două sisteme, au apărut și s-au cronicizat interferențele și reverberațiile ce au făcut posibile divagațiile periculoase desfășurate în astfel de texte precum cele citate în legătură cu expoziția *Locul – faptă și metaforă*. Or, cui altcuiva făceau servicii aceste interferențe, decît sistemului (estetic, social, ideologic) oficial ? De aceea se poate crede că, în realitate, tendința subversivă neo-ortodoxistă din arta românească a fost o diversiune permisă și acceptată ca atare, întrucît ea însăși era supusă, tacit, unei diversiuni. În fond, de ce să nu fi fost încurajate (sau măcar acceptate) o ideologie și o estetică precum acelea neo-ortodoxiste, care nu promovau, programatic, altceva decît valorile național creștine, adică mistica românistă, oferirea „cezarului ce-i al cezarului" (recte supunerea) și îndemnul la iertare, în virtutea unei înțelegeri superioare, capabilă să transceandă tribulațiile prezentului ? Aceeași viclenie ideologică se regăsește la ora actuală în disputa pentru inculcarea unor comportamente de rol cultural corporatist-tradiționale în ansamblul unei populații afectate cronic de vidul de putere cultural-spirituală, concomitent cu presiunea crescîndă a „culturii de masă" internaționale, uniformizant-consumeristă, anti-elitară și de-complexată. Extrem de semnificativă devine relația pe care ideologia neo-ortodoxistă tinde să o stabilească cu tînăra generație. Neo-ortodoxismul devine tot mai mult unul dintre principalele mecanisme de re-apropriere socială a tineretului. Însă fiind neînțeles și preluat doar la nivelul unei ideologii auratice capabile să susțină simple comuniuni cultural-spirituale fulgurante (dacă nu pur și simplu mondene : spiritualitatea ca *bon ton* existențial), orizontul religios spre care se îndreaptă o parte a tinerei generații nu constituie, în sine, o modalitate de regăsire a autenticității naționale, de refacere a legăturii cu „spi-

Scanned with CamScanner

ritul gliei", legătură pusă în pericol de bombardamentul cultural, formativ (și deformativ) din ultimii ani. Glisarea către dreapta naționalistă, către corolarul cultural al acesteia, autoritarismul spiritualist-ortodox, nu reprezintă un fenomen de contracarare a influențelor culturii de masă și a sub-culturii rock (principalele „repere" în formarea personalității tinerilor) ci, deși pare un paradox, constituie cele mai previzibile consecințe ale acestora. Marginalitatea sub-culturii rock își găsește, pentru tineri, o perfectă continuitate în marginalitatea dogmatismului ortodoxist. Spiritualitatea ortodoxistă este, prin efectele sale, convergentă cu „spiritualitatea" rock, determinînd reacții asemănătoare de identificare de grup și de impostare „incisivă" (minoritară) în raport cu o realitate văzută drept alienată, despiritualizată, deznaționalizată etc. În plus, ambele lumi spirituale sînt coagulate în jurul „prezumției miracolului" (accesul la divinitate și respectiv accesul la idol). De aceea, nu întîmplător tinerii simpatizanți ortodoxiști sînt prinși într-o derivă „de rol" perpetuă, devenind, succesiv, membri în grupuri informale de „rockeri", în cercuri de dreapta („mișcăriști"), eșuînd uneori în sînul celor mai stranii și excentrice culte de import (bahai'i etc.). Nemodificînd, în esență, sistemul de referințe culturale ale tinerilor, neo-ortodoxismul îi menține în aceeași zonă marginală, oferindu-le doar un cadru coerent de *decompensare colectivă*. Dar aceasta transformă – părelnic – marginalitatea vîrstei și a anvergurii culturale într-o falsă centralitate spirituală, fondată pe adînc-înrădăcinata prezumție că orientarea spiritualistă actuală continuă activitatea generației interbelice („zenitul" cultural autohton). Această marginalitate cu veleități culturale de centralitate nu numai că nu reprezintă o modalitate de recuperare a generației tinere de către un sistem social-cultural tradițional (deci „legitim"), ci dimpotrivă, nu face decît să o înstrăineze, prin cultivarea și exacerbarea mentalităților sectare, intransigente (aceleași care sînt cultivate de exclusivismul sub-culturii rock), aflate în conflict deschis cu „restul lumii". Acestea oferă o modalitate de auto-legitimare în cerc vicios : lumea culturală neo-ortodoxistă cultivă un acut sens al „diferenței", încurajînd sentimentul de elevație al celor care migrează

Scanned with CamScanner

spre ea, rupîndu-se de sub-cultura rock („a tuturor"), pentru a se regăsi sub stindardul celor „aleși", care cultivă valorile autentice tradiționale. Sistemul neo-ortodoxist manipulează deprinderile și propensiunile existente în sub-cultura de proveniență a tinerilor, dîndu-le un sens – aparent – contrar, îndreptîndu-le către eradicarea (sau cel puțin neutralizarea) acesteia. La acestea se adaugă mentalitatea recesivă fondată naționalist, impregnată de o nemotivată dar acută conștiință a superiorității individuale și de grup, în fața unei crize eschatologice avînd, previzibil, epicentrul în România. Regăsirea și cultivarea mentalității și imaginarului „retragerii din istorie" accentuează latura soteriologică a sistemului cultural-spiritual neo-ortodoxist, latură altminteri reziduală și în ansamblul sub-culturii rock. Cel mai grav lucru în toată această (falsă) mutație este adîncirea rupturii dintre realitatea cotidiană și culturală a acestui sfîrșit de secol și acea generație care ar trebui să și-o însușească, să o activeze. Or, dimpotrivă, printr-o integrare superficială în matca „spiritualității autentice" se produce exact efectul invers, anume dezactivarea urgențelor strict actuale și coborîrea într-un orizont al recesivității auto-suficiente. Prinsă în capcanele celor două (false) extreme – sub-cultura rock și „cultura de performanță" spiritualist-religioasă –, tînăra generație se adîncește treptat într-un orizont evazionist, în inactualitate și ineficacitate. Nu este exclus ca din aceste cauze, în viitor, să apară și să înflorească o cultură majoritar resentimentară, anti-modernistă, alimentată în chip pervers de evoluțiile politice dezamăgitoare, falimentare. Aceasta ar fi cu atît mai grav cu cît sub-cultura rock reprezintă (în societățile în care a apărut) o modalitate de „capitalizare" și implicită supraveghere și aculturație – printr-o criză normală de adaptare – a generațiilor tinere. Ea reprezintă un releu (aparent pervers, distorsionant) de reintegrare în matca unei culturi metodic înstrăinate, tocmai pentru a fi mai intim însușită. Dimpotrivă, cultura spiritualismului ortodoxist își găsește legitimitatea în sine, accentuînd fantasma superiorității moral-spirituale și a „diferenței" cu vector transcendent, ce impulsionează către „retragerea din istorie". Apare astfel posibilitatea ca viitoarea „elită" culturală să rămînă tot mai nepregătită pentru secolul

Scanned with CamScanner

său, tocmai pentru că este prea pregătită pentru secolele care au fost. Toate aceste lucruri sînt aplicabile și tinerei generații de artiști, puternic afectate de flagelul mimetismului spiritualist ortodox. Aceasta pentru că alături de recesivitatea social-morală, recesivitatea estetică este și ea una dintre componentele majore ale unei tendințe din ce în ce mai vizibile.

Scanned with CamScanner

8. Delirul de putere estetică

Straniu este însă faptul că la ora actuală sînt refulate de către lumea artistică autohtonă exact concluziile necesare ale delirului de putere estetică locală, care a durat, în toate variantele sale, cam douăzeci de ani, o perioadă suficientă pentru cristalizarea unor mentalități creatoare și chiar pentru edificarea unor adevărate sisteme conceptuale fondate pe principiile promovate, ilustrate și argumentate filozofic atîția ani. În mod concret, este greu explicabilă respingerea eșafodajului mistico-artistic al unei personalități proeminente, recunoscute (însă doar estetic) ca atare. Este vorba despre Marian Zidaru, a cărui operă și al cărui sistem artistic (printre puținele articulate coerent din întreg spațiul autohton) reprezintă concluzia ultimă și firească a tot ceea ce s-a întîmplat în cultura românească contemporană. El este produsul previzibil al mesianismului românist neo-ortodoxist, al exaltării măiestriei tradiționale și al întregii culturi „de așteptare", de „interval", care s-a întins peste cele două decenii anterioare. Numai că cei care au elaborat principiile acestui interval cultural hiper-spiritualizat au ieșit, la capătul decembrist al acestui tunel, mai mult goi decît plini, mai mult epuizați de luptă decît impulsionați de victorie. Zidaru pur și simplu a explodat la capătul acestui interval, ducînd la paroxism, prin tot ceea ce a făcut de atunci, toate datele genetice cu care i-a fost amprentată formația sa artistică și existențială. Iar această formație s-a derulat în mediul celor mai perfecționiste „laboratoare" național-ortodoxiste, întrucît, ca unul dintre cei mai promițători tineri artiști, el a fost „educat" prin participarea la astfel de expoziții-concept precum mai înainte pomenitele expoziții *Prolog* și *Locul – faptă și*

Scanned with CamScanner

metaforă. El a prizat încă de la începuturi întreaga retorică (vizuală, dar și textuală) legată atît de exaltarea tipic (neo) romantică a geniului creator, cît și a simbolisticii religioase ortodoxe și, desigur, a nației. Spre deosebire de alții, Zidaru chiar și-a însușit toate aceste coordonate esențialmente culturale care, în timp și prin practică, i-au devenit coordonate existențiale. În primul rînd, experiența l-a învățat că în spațiul cultural românesc artele vizuale au fost mediul predilect pentru transfigurarea sacrului, a spiritualului. Mult mai mult decît în literatură sau în muzică, în arta plastică au fost întruchipate cele mai absconse propensiuni mistice și cele mai convingătoare ansambluri simbolice. Explicația acestei particularități constă în aceea că, o dată ajunse în stadiul de imagine, problemele, ideile, convingerile (așadar „textele") înseamnă că au ajuns la maxima lor maturitate, răspîndire, urgență și semnificație, devenind „semne". De aceea artele plastice rămîn poate cel mai sensibil seismograf al evoluțiilor psihicului colectiv, ele metamorfozînd automat mentalul în imaginar și imaginarul în imagine, urmînd așadar cea mai scurtă cale dinspre „nelămurire" spre „intuiție". Aceasta face ca și în cultura românească, *eminamente o cultură a textului*, lucrurile cele mai dificil exprimabile, problemele ultime ale credinței și sacrului, să fie puse în termeni vizuali, adică în termenii urgenței, ai imediateții.

Nu este deci de mirare că după '89 Zidaru a devenit principalul exponent al *etnocentrismului mesianic cu vector ortodoxist*. El a radicalizat plastic-vizual și ideologic un climat care nu doar a caracterizat cultura ultimelor decenii, ci și civilizația românească interbelică, așadar acea perioadă care a fost și este văzută drept momentul de maximă înflorire a culturii naționale înăuntrul specificului său autentic.

Vizionarismul naționalist vine, și el, din matca „grijilor", „spaimelor" și „iluminărilor" bine cunoscute, ce aparțin romantismului întîrziat de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, care n-a fost niciodată complet resorbit și ameliorat în circuitul cultural românesc al acestui secol, izbucnind la răstimpuri ca un cataclism al mentalităților colective, ce antrenează (captivează, sudează, propulsează) grupuri extrem de închegate, cu o ideologie intransi-

Scanned with CamScanner

gentă (culturală, socială, politică), al căror centru de greutate îl constituie idealul *cathar* al purității și legitimității prin har. Întrucît – aproape fără nici o excepție – aceste grupuri au un vector religios-spiritualist ce ținteşte de predilecție către idealul *sacerdoțiului universal* (marca inconfundabilă a ereziilor catolice ori ortodoxe din Evul Mediu pînă la ora actuală), în mod obișnuit ele sînt împinse către marginalitatea fenomenelor extreme, care amenință subversiv centrul, nu pentru a i se substitui, ci pentru a-și obține propria legitimitate ca alternativă. Dar această forțată cantonare în perimetrul periferiei ideologice nu reprezintă nicidecum o dezactivare, o demontare a respectivelor grupuri, și cu atît mai puțin reprezintă o privare a lor de legitimitate în raport cu propriul lor mediu social. Tocmai în aceasta rezidă viclenia întregii situații : în cazul lui Zidaru, de pildă, adîncirea sa în sistemul și ideologia „ereziei", chiar dacă îl îndepărtează pas cu pas de sfera culturală a inteligheției autohtone (prin depășirea pragului acceptat de divagare religioasă), îl apropie – invers proporțional – tot mai mult de nivelurile superioare ale reprezentativității în raport cu „spaimele" și „viziunile" apocaliptice ce somnolează înăuntrul mentalului național.

Dacă – așa cum au arătat paginile anterioare – curentul neo-ortodoxist contemporan este, în ciuda pretențiilor sale teoretice, înrădăcinat întru totul în mentalitatea (alogenă) avangardistă, atunci înseamnă că gîndirea și opera lui Zidaru au coborît, treptat, de la realitatea primordială a unui artist declarat și dotat ca neo-avangardist, către datele obscure – descoperite pe parcurs – ce țin de propensiunile, rareori mărturisite și arătate, ale psihicului colectiv. Rătăcirea progresivă față de un model cultural a fost dublată de descoperirea concomitentă a celuilalt. Or – aici stă paradoxul –, Zidaru a forat, inconștient, tocmai către datele antropologice pe care o orientare culturală ca aceea neo-ortodoxistă intenționa (ori chiar proclama) că le exhibă. Numai că, cenzurat – dinăuntru – de canoanele, bunele principii și impostația intelectuală specific avangardiste, neo-ortodoxismul nu a reușit niciodată să pună pe tapet adevăratele date antropo-estetice ale psihicului național. Avangarda îi cultivase, *ab initio*, acel bun-simț, acea

Scanned with CamScanner

distincție culturală ce caracterizează bunul-gust. Aruncînd inconștient peste bord toate aceste precauții, Zidaru a ajuns către acel teritoriu matricial spre care tindeau tocmai corifeii neo-ortodoxiști. Necenzurat de bunul-gust, Zidaru și-a putut permite să exhibe exact acea „diferență specifică" ce scăpa, ce nu putea fi surprinsă de investigația estetică metodică a auto-proclamaților (post-, neo- etc.) bizantiniști. Numai vizualul este în stare să explice și să înfățișeze motivele insuccesului neo-ortodoxist : zonele profunde, obscure, teritoriile matriciale spre care tindeau operele lor au, adesea – așa cum sînt înfățișate de către avatarele lor, de lucrările lui Zidaru – chipul zguduitor, respingător al lumii *Eumenidelor*, fiind adînc amprentate de ură, agresivitate, prost-gust și insuportabilă durere. O lume arhaică – în sensul cel mai strict, rigid și dur al cuvîntului – în care se împletesc (simbolic) sublimul înfricoșător, iluminările cele mai rarefiate, răzbunarea cea mai sîngeroasă, obsesiile maladive ale estropierii, castrării și torționării, cu amețitoarele ambiții ale măreției și intransigența „curățeniei" stricte, biblice. La toate acestea se adaugă amestecul neverosimil conceptual (dar plauzibil în faptul artistic) dintre caracterul arhetipal al imaginii și vocația ludică a formei. Acest mental bulversant, de Erinii dezlănțuite, era inaccesibil prea-finelor instrumente cognitive și perceptive ale hiper-intelectualizantului neo-ortodoxism. Acest psihic social dezagreabil nu putea – din rațiuni metafizice ultime – să „existe". El a fost – încă de la început – catalogat drept puseul (convingător) formalizat al minții confuze a unui artist inițial promițător, dar, cu timpul, tot mai afundat în eresurile sale grotești. Doar aparent ciudată, această perspectivă este însă adînc înscrisă în corpul întregii culturi și mentalități intelectuale contemporane ; din această perspectivă au fost repartizate la periferia „spiritului național" toți aceia (români, mase de români) care nu doar au perpetuat, prin propria lor opțiune, o politică demagogică, pătată pretutindeni de păcatele celor 50 (45+5) de ani în care au fost batjocoriți ; tot din această perspectivă au fost declarați drept „inexistenți" românii cutreierați de spaime și viziuni apocaliptice extremiste, oscilînd între cataclisme (social-politice și chiar cosmice) ori

Scanned with CamScanner

înălțări al căror subiect era, invariabil, România. Toți aceștia, adică ceva mai mult de jumătate din populația țării, „nu sînt" reprezentativi, nu se brodesc pe matricea mioritică. Neluarea lor în seamă a condus – în plan politic, dar și cultural – la adîncirea sciziunii sociale și a schizoidismului cultural. Paradoxul constă însă în cel mai tragic aspect al acestei „afaceri" antropologice : zona culturală elitară, spiritualistă, a fost (și este) cel mai autentic și consecvent focar de secreție a principiilor și arhetipurilor comportamentale „românișteˮ. Așa cum cariera timpurie a sculptorului Zidaru s-a înfiripat în mediul metafizicos-național asfixiant pe care am încercat să-l creionăm prin citatele reproduse, așa și comportamentele, rudimentele culturale recognoscibile în ansamblul civilizației autohtone au fost diseminate (prizate, sau chiar „furate") de la „meșterii" spiritualității naționale, fie ei aceia ce aparțin „panteonului" cultural interbelic, fie epigonii lor ce au dospit molcom, zen-mistico-mioritic, în deceniile din urmă. Desigur, distanța culturală care separă neștiutul model de nedorita reflectare poate să justifice – încă – trasarea unei delimitări, a unei granițe ce poate și trebuie să despartă originalul de copie. Doar și umbra – o știm cu toții – nu-i seamănă omului. Dar îi aparține, prin aceasta, mai puțin ?

Scanned with CamScanner

9. Cazul-limită ca paradigmă

Concluzia, dureroasă, dar necesară, este că mediul cultural neo-ortodoxist nu doar a interzis (datorită autocenzurii intrinseci) propriilor exponenți să acceadă către zona „matricială" către care năzuiau, ci mai mult, a condus sau cel puțin a indus formarea unei replici culturale care, pe de-o parte, îl perpetua și imita, iar pe de altă parte, prin distorsionări succesive, ajungea să-l contrazică, să-l submineze și combată, pentru a reuși – printr-o paradoxală, dar explicabilă răsturnare de optică existențială, culturală și spirituală – în cele din urmă să acceadă tocmai către zona arhetipală pe care el însuși o prospecta (și de la care, în același timp, datorită pudorii cultural-politice, se eschiva). Acest *qui pro quo* cultural, funcționarea lui ca un mecanism auto-distructiv și invers-constructiv, nu pot fi echivalate, prin prisma rezultatelor, decît cu o singură imagine : aceea a neașteptatei reușite caracteriologice a vreunei lapidare și grotești caricaturi în raport cu un laborios, dar tern portret al aceleiași persoane.

Însă mai semnificative decît aceste concluzii sînt implicațiile lor. Mai întîi, tocmai întrucît a ajuns la exprimarea și expunerea unor obsesii colective îndelung cultivate și abil mistificate cultural, Zidaru, în ciuda faptului că pătrunde semi-conștient în această matrice obscură și i se aservește întru totul, fără a mai discrimina între bunul- și prostul-gust, devine și rămîne una dintre puținele figuri ale artei contemporane care au într-adevăr o relație stabilă cu profunzimile psihicului colectiv autohton. Apoi, tocmai din această pricină, chiar dacă el este considerat un excentric și un caz-limită înăuntrul peisajului artistic românesc, atunci cînd acest peisaj este privit de la distanță (lucru pe care-l fac, prin forța

Scanned with CamScanner

împrejurărilor, specialiștii în artă din străinătate, atunci cînd se apropie de cultura noastră), Zidaru se transformă din caz-limită într-o adevărată paradigmă, întrucît el încorporează și întruchipează într-un mod exemplar toate pornirile neafișate sau doar sugerate în cultura românească. Succesul său în străinătate și atracția pe care o exercită asupra unui public complet secularizat (pentru care ortodoxie și erezie sînt concepte complet echivalente în obscuritatea lor) arată că opera sa este privită drept imaginea cea mai percutantă a unui exotism ireductibil cu care, vrem-nu vrem, este asociată cultura locală. Privită de la distanță, estetica neo-ortodoxă își estompează diferențele față de estetica „eretică" a lui Zidaru, devenind – paradoxal ! – *un caz* al acesteia[1]. Doar „un caz", întrucît, neriscînd cultural și artistic, ea rămîne „varianta slabă" a unui model, a unei „variante tari". Mai exact, iconografia neo-ortodoxistă e desigur obscură, dar aceea a lui Zidaru este de-a dreptul absconsă (e *cea mai* obscură). La fel, forma în arta neo-ortodoxistă tinde către misterios și complicat, dar la Zidaru este de-a dreptul abracadabrantă. Discursul simbolic este, și-n cazul neo-ortodoxiștilor, articulat percutant în planul vizibilului, dar la Zidaru el sare în ochi, ca o retorică auto-generatoare, un text repetitiv, dar fără sfîrșit. Cît despre sacralitate, ea este evidentă în arta neo-ortodoxistă, în vreme ce în lucrările lui Zidaru este stridentă, opresivă. Acestea nu sînt, așa cum par în text, diferențe de nuanță. În contactul direct cu operele, diferențele acestea devin diferențe de intensitate și deci de calitate. Și, atîta vreme cît toate acestea, prin conținutul lor specific, se leagă de mentalul colectiv, transformarea lor în paradigmă – chiar dacă pare aberantă – nu rămîne însă lipsită de semnificații.

Chiar și privită dinăuntru, activitatea lui Zidaru devine inteligibilă atunci cînd nu mai este considerată o simplă divagație individuală : în fond, ea constituie o re-acțiune artizanală împotriva dez-locuirii spirituale accentuate după '89. Re-acțiunea religioasă (și ideologică, în sens larg) nu este motivată doar intrinsec, ci și extrinsec, întrucît reprezintă și o reacție la acțiunea corozivă

[1] Șarjînd, s-ar putea spune că iconografia ortodoxistă desfășurată în opera lui Bernea este *un caz* al iconografiei ultra-ortodoxiste dezvoltate de Zidaru.

Scanned with CamScanner

a multiplicării cultelor excentrice, la invazia de predicatori și evanghelizatori, o reacție la ecumenismul fără discernămînt, exaltat și nivelator. Dar, totodată, în opera lui Zidaru apare și o reacție la boom-ul „consumerist" al ultimilor ani, la publicitatea deșănțată a culturii de masă.

Este o reacție neg-entropică, nemediată de vreo teorie ori filozofie ecologiste, raportată direct la inflația de bunuri de consum și de (aparente) bunuri simbolice care au năpădit civilizația autohtonă în ultimul timp. Este un fel de ecologie umană pornită de pe poziții ideologice conservatoare, tradiționale, o disperată încercare de rupere a firului istoric, așa cum arată o acțiune precum *Curățirea României* de Marian Zidaru, sau chiar *Spălarea* de Victoria Zidaru, în care este (inconștient, neintenționat) amendată proliferarea, nu doar în magazine, ci mai ales în mass-media, a cosmeticelor, detergenților, dar mai ales a reclamelor la acestea. Reclame la detergenți care fac totul, curăță totul, și sînt înfățișați ca și cum ar purifica întregul univers fără adaosul trudei mîinilor care spală. Reacția conservatoare la această „ofertă" nu rezidă într-o teorie sau în invocarea vreunei matrici spirituale ci, precum în *Spălarea* în cauză, universul hiper-chimizat și automatizat este pur și simplu ignorat, suspendat, întrucît în el – pare-se – mocnește principiul pervers al alienării, al înstrăinării de sine. Ca răspuns, *Spălarea* propune spălarea (simbolică) tradițională, în albie de lemn și cu săpun de casă, reactivînd atît sensurile imediate, legate de autarhia țăranului român care își pregătește totul în propria curte, se gospodărește singur, dar și semnificațiile mai puțin evidente legate de funcția kathartică (fizică, dar și psihică) a manualității: spălarea cu mîinile (și) ca „spălare" a mîinilor (ce capătă astfel conotații *psihanalitice*). Într-un orizont chiar mai profund, „spălarea", curățirea învelișului de veșminte dar și a sinelui trimite la o adevărată lustrație rituală, ce comportă în contextul ansamblului respectiv referințele necesar polarizate între viață (curățirea, purificarea prin apă) și moarte, întrucît nu pot fi trecute cu vederea conotațiile de acest fel pe care le deține albia de lemn.

Scanned with CamScanner

Prin toate activitățile sale artistice, Zidaru a conturat poate cel mai autentic model de *ieșire activă* din istorie, din prezent, ieșire care nu are nimic dintr-un escapism de estet, ci are toate datele unei operațiuni de „plastică socială". Opera sa se conjugă, în fapt, cu întregul climat cultural autohton, în care domină (atît în literatură, cît și în muzică, film etc.) convingerea, prezumția mesianică a unei excelențe locale absolute, a unei calități inefabile, genuine. Pentru mulți scriitori, artiști plastici ori muzicieni, fie ei chiar (auto) exilați, țara (și-acel *genius loci* cunoscut tuturor) rămîne mediul propice al unui miracol cultural mereu reînnoit și întotdeauna entuziasmant. Zidaru oferă poate cea mai percutantă variantă a acestei exaltări greu de definit : naționalism soteriologic cu vector cultural ori cultură soteriologică cu vector național ?!

Scanned with CamScanner

10. Încheiere

Această succintă survolare a cîtorva probleme ale artei și culturii contemporane a vrut să scoată în evidență faptul că în cele cîteva decenii anterioare, cînd, în chip oficial, a existat o „estetică" unică, dirijată ideologic, s-a insinuat, treptat, o estetică alternativă, opusă, spiritualistă. În aceasta, la rîndul ei, s-a infiltrat (prin jocuri de simulacru) și s-a încuibat statornic însuși morbul pervers al esteticii oficiale. După '89, dimpotrivă (și totuși în chip identic), cei cîțiva ani fără „estetică oficială" au fost dominați de estetica neoficială ortodoxistă, ea însăși colmatată profund de părelnic repudiata cultură de masă, într-atît încît s-a ajuns ca doar un caz-limită, excentric, să mai poată fi considerat drept paradigmă.

*

Am pornit de la convingerea că lucrurile grave, pline de substanță, sînt întotdeauna și pretutindeni accesibile, că ele plutesc pe apele monotoniei sau se ițesc prin colțurile tracasărilor de tot felul. Nu există goluri cronice ori endemice de autenticitate, de semnificație, de adevăr, de valoare. Locurile și lucrurile cu miez pot fi oricînd găsite, chiar în cea mai apăsătoare – dar, bineînțeles, doar aparentă – restriște culturală. Pentru aceasta însă trebuie doar un mic efort, cum este acela de a depăși starea de epuizare și deziluzionare ce domnește în arta românească tocmai acum, cînd Occidentul este sastisit de valurile succesive ale kitsch-ului cu pretenție de-mistificatoare la adresa realismului socialist, care a devenit marota unei pleiade de artiști ex-sovietici ajunși, în cele din urmă, obositori. Tocmai acum deci, cînd oame-

Scanned with CamScanner

nii de artă străini au început să realizeze că, în fapt, cultura acestei părți a Europei nu a fost, precum politica ei, un „bloc", și au lansat – îndeosebi în ultimul timp – mai multe inițiative de recuperare a unei spiritualități atît de apropiate geografic, însă atît de uitate încît tinde să devină exotică. Numai că adesea acest mic efort de restabilire și necesară iluzionare nu mai este făcut. Și de aceea se trăiește înăuntrul culturii ca într-un spectacol divin, eclatant, relaxant, în care fiecare își găsește rolul și cuvintele potrivite. Iar apoi, după asfințit, după spectacol, fiecare rămîne singur cu vecerniile angoasante, cînd tapetează/camuflează vidul cu un televizor sau altul. A lua cultura, arta drept o simplă convenție, chiar acesta este lucrul care transformă viața într-o nejustificată născocire. Iar atunci, precum în *Casanova* lui Fellini, cel care ar trebui să trăiască, se retrage, voyeur, îndărătul ochiului de pește și privește doar. Rămîne spectator.

Scanned with CamScanner

II

SPĂRGÎND CLOPOTUL DE STICLĂ

Scanned with CamScanner

Cursa video

Începînd cu 24 noiembrie 1993, România a ieșit oficial din cercul restrîns al țărilor neposesoare de artă video. Prin *Ex Oriente Lux* a fost instalată arta video în sălile Dalles, unde avea să rămînă la dispoziția publicului pînă la 20 decembrie. Deși expoziția apare drept un act curajos de avangardă, ea reprezintă în realitate un gest recuperator, asemănător acelora din felurite domenii (știință, sănătate, finanțe, ocrotirea animalelor etc., etc.), prin care se încearcă obținerea unei multjinduite sincronizări internaționale, reduse deocamdată, e drept, doar la afilierea la diverse asociații și organizații, comitete și comiții. Spre deosebire de multe dintre celelalte omologări și sincronizări (mai mult sau mai puțin căznite), arta video pare a se potrivi ca o mănușă climatului artistic românesc. Cel puțin aceasta este imaginea pe care vrea să o ofere *Ex Oriente Lux*. Cele zece instalații video de la Dalles aparțin (în ordinea alfabetică) lui Alexandru Antik, Josef Bartha, Judith Egyed, Kisspal Szabolcs, Alexandru Patatics, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, grupul *subReal* (Călin Dan & Josef Kiraly), Laszlo Ujvarossy și Sorin Vreme. Instalația grupului *subReal* (*Erzsebeth*) a fost prezentată *hors concours*. Laureații concursului propriu-zis au fost Judith Egyed (*Mediu urban*), Sorin Vreme (*Autoportret la 30 de ani*) și Alexandru Patatics (*Fără titlu*). O mențiune specială a fost acordată lui Alexandru Antik (*Închisoarea fanteziei*). Raportate la condițiile românești, toate instalațiile expuse sînt realizate ireproșabil din punct de vedere tehnic, etalarea de mijloace electronice fiind impresionantă – un paradis video alcătuit din zeci de camere de luat vederi, monitoare color și videoplayere, angajate în an-

Scanned with CamScanner

sambluri complicate, a căror funcționare rămîne – uneori doar la prima vedere – o șaradă pentru publicul mai puțin avizat ; în plus, datorită plasării strategice în caverna preistorică a sălii Dalles, efectul mecanismelor rivalizează – nu numai vizual – cu cel al centralei electrice amplasate într-o biserică, din *Căința* lui Tenghiz Abuladze (apar aceleași organisme lucitoare, zumzăind halucinant într-o cochilie bine știută în care, pînă mai ieri, nu putea fi deslușit decît sunetul așteptat, consacrat). Din acest punct de vedere deci, *Ex Oriente Lux* și-a atins scopul, declanșînd un Blitzkrieg al mijloacelor artistice alternative în chiar centrul lumii artistice românești, confruntînd paradigmele și prejudecățile estetice acreditate cu o mostră de artă strict contemporană (hi-tech), comparabilă cu ceea ce se face *acum* în Occident. Această stare de fapt era subînțeleasă de D-na Ann Albritton, istoric de artă american, atunci cînd, în seara deschiderii, spunea despre expoziție că (înainte de toate) „It's really world-class", surprinzînd astfel intenția organizatorilor de a oferi o manifestare capabilă să satisfacă exigențele și criticile internaționale, atît în ceea ce privește tehnica și limbajul, cît și în ceea ce privește aria problematică. Astfel, instalația Liei Perjovschi (*Situații similare*) este centrată pe o tematică feministă, aceea a lui Laszlo Ujvarossy (*Magie prin televiziune*) pe recuperarea kitsch-ului, în timp ce Kisspal Szabolcs glosează pe marginea unei reiterări subversive tipic postmoderniste, iar grupul *subReal* se dedică acelor „mitologii personale" teoretizate îndeosebi în spațiul criticii de artă germane. Este vorba așadar de arii tematice omologate, recognoscibile, inteligibile, străine de ceea ce ar putea fi numit sectarismul vernacular al neo-ortodoxismului, de pildă. (...) Arta video este pentru unii imaginea aspirațiilor inovatoare maxime ale artei românești (ba chiar un miracol, așa cum exclamau mulți dintre cei prezenți la deschidere, nevenindu-le să creadă că *așa ceva* este posibil aici, *la noi*), în timp ce pentru alții reprezintă treapta de jos a unei obligatorii și dureroase evoluții.

Această evoluție va trebui să revină, în spirală, și asupra unor puncte pe care întreprinderi de genul *Ex Oriente Lux* păreau să le epuizeze. De pildă, chiar asupra conceptului de artă video, pe

Scanned with CamScanner

care această primă expoziție îl propune într-o unică variantă : instalația video, care este de fapt o contaminare a artei cu sfera mai largă a instalațiilor, aparținînd prin aceasta mai degrabă ultimei categorii decît primei. (...) Or, în arta video propriu-zisă avem de-a face cu *single screen images*, imagini autonome care, fiind imprimate pe banda video, sînt reproductibile la infinit, deoarece ele se desfășoară doar pe coordonata temporală, nu și pe cea spațială ; în acest caz deci imaginile surprinse de camera de luat vederi nu reprezintă descrieri ale unei manifestări de artă video, ci artă video propriu-zisă. (...)

Forța (și reușita) unor pelicule video de acest tip este întotdeauna un factor imprevizibil, întrucît depinde exclusiv de capacitatea artistului de a manipula un mediu care, precum culoarea în pictură, este extrem de versatil, la primul pas greșit apărînd riscul scufundării întregii pelicule în griul locului comun sau al eșecului tehnic. Tocmai din cauza acestor riscuri inerente, organizatorii au optat pentru instalații video, întrucît, „controlate" de o montură configurată după legile artei, monitoarele camerelor video prezentau un factor de risc mult mai mic, iar un ochi critic ar trebui să recunoască, în cele din urmă, că dacă imaginile nu sînt chiar nemaipomenite, instalațiile arată totuși bine pe ansamblu. În fond, către o asemenea artisticitate extra-video îndrumă și personalitățile artiștilor ; în chiar seara deschiderii, în fața instalației sale, Alexandru Antik răspundea, vădit debusolat : „Ce o să fac mai departe ? Nu știu. O să mă întorc, poate, la ale mele, o să continui cu astea... nu știu." Majoritatea expozanților sînt, la o analiză mai atentă, „scoși dintr-ale lor". Cel mai evident exemplu îl constituie Dan Perjovschi, a cărui instalație este un „Perjovschi tipic" (ca de pildă cel de la Simeza, din 1992), plus un circuit închis. Atît. Toate implicațiile introduse de elementele de artă video ar putea fi lesne suplinite de un text (asemenea acelora ale conceptualiștilor) sau de o altă realizare grafică. În cazul său însă, impactul cu tehnica video a determinat cel puțin o reacție speculativă de auto-conservare și auto-impunere. Alți expozanți au procedat însă mult mai expeditiv : Laszlo Ujvarossy a pus în scenă o variantă simplificată a unei formule clasice de instalație video,

Scanned with CamScanner

aparținîndu-i lui Peter Weibl (*Osterreich-Zimmer*), în timp ce instalația de ploaie extrem de laborioasă a Liei Perjovschi tinde să distragă atenția privitorului de la imaginile video, înscrise într-o retorică feministă obositor de clasică, ce-și dezvăluie filiația imagistică dintr-unul din filmele timpurii ale Yvonnei Rainer, *Hand Movie*.

Singura excepție majoră de la aceste strategii de supraviețuire și travestire video o constituie instalația lui Alexandru Patatics. Patatics pare singurul dintre expozanți capabil să compună o instalație care să nu transmită idei, ci să le conțină, ca un organism plastic viu. Monstrul mediatic postistoric pe care l-a așezat în sala Dalles este în fapt un ingenios angrenaj optic, mecanic, electric și electronic, al cărui rost este funcționarea vicioasă, în cerc, ca o alegorie a supravegherii absurde. Imaginea pe care o propune ecranul („informația culeasă") este aceea a unui mic motor a cărui funcționare determină mișcarea cablurilor și pîrghiilor, distorsionarea imaginii și a sunetului, și chiar clătinarea suportului ecranului pe care apare tocmai această imagine. Mecanismul controlează așadar chiar rotația care-l pune în funcțiune, iar rotița funcționează tocmai pentru a mișca mecanismul care o supraveghează. Numai dereglările, răstălmăcirile și distorsionările determinate de transmiterea imaginii fac ca mecanismul să aibă un mobil, chiar dacă acesta este iluzoriu, căci în ciuda mugetului fierăriei și a exploziei luministice care înconjoară instalația, acolo, înăuntru, nu se întîmplă nimic.

Măcar pentru că a făcut posibilă apariția acestui deconcertant mecanism (cel mai puțin legat de arta video din întreaga expoziție), *Ex Oriente Lux* poate fi considerat un eveniment artistic. În rest, un Titircă Inimă-Rea contemporan și amator de artă, nu de militărie, ar exclama, desigur satisfăcut : „Iată, și de această dată, compania noastră a ieșit prima la ezirciț."

22, 8-14 decembrie 1993

Scanned with CamScanner

Instalația – tăcerea cea mai zgomotoasă

Centrul de greutate în artele vizuale a început să se modifice și în România. E drept că glisarea către mijloacele artistice neconvenționale (sau alternative) a început încă de prin anii '70, dar în acea vreme firavul fenomen era generat în mare parte de un „eroism" anxios, ofensiv în raport cu realitatea românească, însă întrucîtva oportunist în raport cu ceea ce se întîmpla pe marile scene ale artei contemporane. Cu timpul, cărarea aceasta îngustă și riscantă a devenit *camino real* pentru mulți artiști tineri, așa cum lasă să se întrevadă ultima expoziție de la Galeria Academiei de Artă din București, intitulată – vădit pro domo – *Instalația – limba cea mai vorbită* (decembrie 1993). Am considerat drept simptomatic un eveniment studențesc nu pentru că anul 1993 ar fi fost sărac în asemenea manifestări (ba dimpotrivă), ci tocmai pentru că, o dată ajunse în mediul studențesc și girate de un for academic de specialitate, reverberațiile fenomenului despre care vorbeam se înfățișează în toată profunzimea lor.

Instalația – limba cea mai vorbită consacră mijloacele artistice alternative ca elemente compatibile pentru validarea tinerilor artiști încă din timpul studiilor, înlăturîndu-se astfel traiectoria ocolită, tipică epocii anterioare, cînd un pictor, un grafician sau un sculptor trebuia să se definească și să se impună mai întîi ca pictor, grafician sau sculptor pentru ca mai apoi să-și permită practicarea mijloacelor neconvenționale. Schimbarea polului magnetic în arta românească actuală este probată și de o lectură pragmatică a expoziției de la Galeria Academiei de Artă, întrucît

Scanned with CamScanner

opțiunea pentru instalații le-a aparținut în exclusivitate studenților. Prin aceasta, ei au evidențiat impasul în care se află : deși majoritatea expozanților aparțin anilor terminali și sînt deja talente recunoscute (cel puțin în mediul de laborator al Școlii), ei sînt în chip manifest amenințați de perspectiva inevitabilei ieșiri pe piață. Pe o piață a artei autohtone care nu duce lipsă nicidecum de mari graficieni, pictori și sculptori. Pe o piață a bunurilor culturale care este strict ierarhizată și perfect controlată, expansiunea ei fiind reglată de mecanisme a căror funcționare le scapă tinerilor plasticieni. Atracția pentru mijloacele alternative pare să fie o modalitate de eschivare de la impactul cu dilema *a fi sau a nu fi... artist ce subzistă din propria-i artă*. Cel puțin ei știu că instalațiile, arta video etc. au monopolizat practic lumea artistică internațională, deschizîndu-le posibilitatea participării la manifestări artistice de prestigiu, în urma cărora și-ar alcătui un palmares capabil să susțină o „cotă" onorabilă în țară și chiar în străinătate. Expoziția a reprezentat un examen camuflat, prin care însuși obiectul de studiu a fost validat și acceptat ca „materie de examen", în timp ce studenții și-au manifestat libertatea de a alege un examen care le deschide – virtualmente – calea spre o carieră viitoare. Este vorba desigur despre o atitudine străină de „eroismul" experimentalist al întreprinderilor asemănătoare din anii '70-'80 ; în fond e o atitudine aplicată, anti-eroică, aproape capitalistă. Problemele apar însă atunci cînd sînt judecate produsele propriu-zise. Incontinența vizuală a majorității instalațiilor prezentate a dovedit o dată în plus că într-o instalație se poate *pune* orice (sîrmă, sticlă, hîrtie, lemn etc.), dar prin aceasta nu înseamnă că în mod automat se poate *spune* orice. Aglomerarea de materiale într-o instalație (una dintre tentațiile curente) creează o redundanță ce paralizează perceperea estetică a acesteia. Acestei primejdii i-a căzut pradă cea mai mare parte dintre instalațiile studenților de la Academia de Artă, lansate într-un discurs caleidoscopic, gălăgios, o adevărată salată de simboluri, rareori dreasă de liantul unei coerențe plastice purtătoare de sens. Lucrul acesta

Scanned with CamScanner

s-a întîmplat chiar în cazul Mihaelei Șchiopu, autoarea unei instalații intitulate – jenant de pretențios – *Abecedar pentru oameni mari* și care, dacă ar fi renunțat la titlu și s-ar fi limitat la piesa centrală, o cutie de lemn străpunsă de piroane, ce conține cuburi de ceramică cu inscripții poetico-aforistice, părînd un straniu, antic fetiș computațional al cunoașterii și trăirii, ar fi cîștigat enorm ca forță de sugestie. Dorința de a spune totul, de a pune cît mai multe elemente laolaltă pentru ca acestea să basculeze la un moment dat într-o idee accesibilă publicului, grevează și instalația video realizată de Cosmin Paulescu, o lucrare laborioasă și inteligibilă, dar nu mai puțin puerilă, despre vîrstele televiziunii ca vîrste ale manipulării.

Instalația – limba cea mai vorbită a reușit însă să-și domolească sporovăiala într-un singur punct – este vorba de lucrarea lui Vasile Rață, cea mai laconică dintre toate exponatele. Totul se consumă într-o dispută pur formală între artist și mediul refractar pe care și l-a ales : deșeurile. Din lucrare nu emană însă nimic asemănător facilului sentimentalism ecologist sau neo-realist asociat de regulă unei asemenea întreprinderi. Vasile Rață este – paradoxal – un calofil, chiar dacă unul maladiv, obsedat de apropierea realității în cheia coeziunii strict formale. Prinsă în firele încîlcite ale rămășițelor unui aparat imposibil de reconstituit, se află o pasăre moartă. Pasărea însă nu „acoperă" o problemă de semnificație (de genul : consecințele distrugătoare ale tehnicii asupra faunei), ci e o problemă de densitate cromatică, o „problemă de gri". Un adevărat maestru al texturilor heterogene, Vasile Rață nu riscă totuși nimic în ordine vizuală, întrucît „resturile" se îmbină mirabil într-un mecanism plastic în care mișcarea naturală și cea artificială sînt transsubstanțiate într-o dinamică vizuală pură pe care o poate eluda ochiul prea iscoditor, căutînd sensuri („texte") ascunse în spatele griurilor.

Prin prisma lucrării lui Vasile Rață, expoziția de la Galeria Academiei de Artă a reușit să demonstreze că și mijloacele artistice neconvenționale pot fi un mijloc de validare a calității plas-

Scanned with CamScanner

tice, la fel ca și grafica, pictura sau sculptura. Frauda estetică nu este un pericol, întrucît și aici acționează criterii de apreciere, deloc întîmplător asemănătoare cu acelea ce operează în cazul artei tradiționale. Iată deci că, la urma urmei, mijloacele alternative nu reprezintă o scurtătură pe drumul consacrării artistice, ci un examen dificil, la care mulți pică. Poate chiar și atunci cînd nu mai sînt studenți.

22, 19-25 ianuarie 1994

Scanned with CamScanner

Inocența instantaneului

În 35 de țări au fost deschise expoziții cu premiile Fundației World Press Photo pe anul 1993. În București, expoziția a fost găzduită de Institutul de Arhitectură Ion Mincu. Ea ambiționează să înfățișeze „puterea fotografiei de a transcende frontierele culturale și lingvistice", „făcîndu-te pe tine, privitorul, un martor ocular al istoriei". Dincolo de optimismul promoțional al acestui „manifest", expoziția confruntă vizitatorul cu multe dileme legate atît de statutul acestui tip de fotografie (artă sau document ?), cît și de „istoricitatea" ei. Este un „martor ocular" capabil să depună mărturie despre istoria pe care doar o vede ? Transparența absolută a instantaneului ascunde adesea (poate întotdeauna) o opacitate, relevată chiar de handicapul ce-l oprește să cuprindă singur istoria întrucît fără nota explicativă atașată, fotografia este irelevantă. Aceste note („captions") sînt redactate, pentru toate fotografiile, de către Terri James Kester care nu este, bineînțeles, un fotograf, ci un fel de demiurg ce dă acestui haos vizual o formă, un sens și poate un scop. Notele nu descriu pur și simplu fotografiile, ci le manipulează, le transformă în istorie, în actualitate, mutînd imaginile dintr-o vizualitate pură, afazică, într-o cronologie și o simptomatologie bine precizate : imagini desprinse parcă din *Nașul* sînt, stupefiant, legate de numele lui Bill Clinton – garda de corp ce-l păzește la frizer străjuiește, în alt loc, limuzina de lux de unde viitorul președinte poartă o convorbire telefonică. Totul are un aspect de „crimă organizată", deși în fapt este vorba doar despre „politică organizată". Însă modelele se suprapun, interferează vizual chiar dacă textele explicative nu cunosc dubii. Ochiul are o

Scanned with CamScanner

memorie și o dinamică proprii, ba chiar o putere de judecare ce desfide textul, realizînd conexiuni pe care organizatorii nu le-au putut anticipa : imaginea neo-populistă a familiei Clinton epuizate după o petrecere, înconjurate (în cel mai pur stil american) de sticle de bere, farfurii murdare și televizor, intră într-un dialog neașteptat cu fotografia de vis-à-vis, a unor tineri soți certîndu-se în prezența copilului lor, ce strînge la piept o pisică. Puțin mai departe însă, tot o pisică este înconjurată de un grup de fotoreporteri – e pisica deja celebră a familiei Clinton. Lucrurile devin ciudate : civilizația americană este, neîndoielnic, una dintre cele mai omogene – modelele sale sînt bine definite și puțin numeroase. Numai că sînt ambivalente : în lipsa explicațiilor, propaganda și critica se identifică.

Instantaneul este grevat în realitate de ambiguitate. O fotografie de Tom Stoddart (premiul III) înfățișează doi bărbați înarmați îmbrățișîndu-se. „Explicația" sună astfel : „Luptătorii musulmani felicitîndu-se și pregătindu-se să se reîntoarcă la pozițiile lor, după ce s-au rugat la o moschee din oraș." Orașul este Sarajevo. Afecțiunea obiectivului pentru cei doi voluntari se transmite instantaneu privitorului, insinuînd, dincolo de imagine, o istorie afectivă – tinerețe, speranță, credință. *Ei* au dreptate, iar victoria va fi a lor. Obiectivul foto știe aceasta, iar ochiul nostru o consfințește. Dar ei sînt doar doi tineri bărbați înarmați, veseli, sănătoși. Moscheea lipsește, pozițiile așijderea, iar islamismul nu transpare, întrucît musulmanii bosniaci sînt doar convertiți ; ei nu sînt turci sau arabi, ci au fizionomii de sîrbi sau de croați. Inocent, instantaneul tace. Dar nota explicativă nu. Astfel se structurează opinia și, „simțind" istoria, toți sîntem de acord că musulmanii „luptă", croații „ucid", iar sîrbii „masacrează". Credem ce vedem : imagini grăitoare, note concise. E adevărat, istoria se rescrie uneori după 24 de ore. Dar „poza" a cîștigat partida. Ochiul a memorat-o. Important este ce și *cînd* fotografiezi – de pildă un alt premiant înfățișează momentul în care un polițist sîrb execută, fără nici o judecată, un „luptător" musulman care atacase un convoi de refugiați sîrbi. Victimele sîrbe au apucat să-și vîre inoportun țestele însîngerate în cadrul ce focaliza pe altceva, pe „is-

Scanned with CamScanner

toria adevărată", aceea a încălcării drepturilor omului – un luptător asasinat fără judecată. Se mai întreabă cineva ce fel de „luptător" este acela în blugi și geacă ? Ce soartă au franctirorii și ce drepturi polițiștii ? Nu are rost – nedreptatea este evidentă, întrucît fotografia o evidențiază. Și iată cum devenim „martorii oculari ai istoriei".

22, 2-8 martie 1994

Scanned with CamScanner

Fetișism

De cîtăva vreme, Galeria Catacomba ambiționează modelarea gustului public. Plasarea „accentului axiologic" a fost încredințată lui Paul Gherasim, cel care a organizat la începutul anului expoziția-eseu *Pentru Eminescu*, iar recent ne-a oferit *Trecutul prezent*. Dacă precedentul eseu vizual nedumerea și întrista prin lipsa criteriilor, cel de-al doilea a iritat prin transformarea acestei lipse în criteriu. Nu au fost expuși artiști, nici genuri sau teme, ci stări de spirit ce transpar din opțiunea colecționarului. Icoane, fragmente de sculptură, brocarturi, fotografii, ceramică, desene au conferit galeriei aerul unui talcioc de lux. Au existat și piese remarcabile : cîteva fragmente de fresce de la Văcărești (împreună cu fotografii ale ruinelor), două-trei scoarțe basarabene, un epitrahil. Numai că totul era scufundat în morbiditatea fragmentarismului.

Desigur, ideea expoziției este încă nouă la noi – asamblarea unor lucrări potrivit gustului ori speculațiilor unui artist/critic. Dar nu noutatea a deranjat, ci incoerența ansamblului. Piesele nu au fost expuse pentru ele însele, ci cu scopul conturării unui comportament ideal în raport cu trecutul (milenar sau recent). „Eseul" vizează deci un *model de percepere estetică*, nu o ambianță plastică. Or, tocmai acest model nu se-ncheagă – rostul prezenței artistice a trecutului (ca și al trecerii prezentului) nu poate fi înțeles atunci cînd sînt înfățișate drept memento obiecte disparate, descompuse, rămășițele unui binecuvîntat naufragiu al istoriei, ce se petrece o dată cu scurgerea fiecărei clipe și de pe urma căruia profită cel ce exultă în prezența trecutului, colecționarul. Dorind să sugereze o stare de grație, organizatorul a uitat că în spatele acesteia – ca în orice expoziție – trebuie să existe o

Scanned with CamScanner

retorică, o mecanică vizuală precisă, căreia privitorul să-i cadă pradă. În locul acesteia, el a mizat pe apariția unui suflu simpatetic în stare să unifice sentimentele, ideile, cunoștințele publicului cu estetica difuză a expoziției. Acest lucru nu s-a întîmplat. Obiectele frumoase captivează, iar cele urîte, ba – legea aceasta stupidă, barbară, anti-postmodernistă, rămîne infailibilă, împiedicînd realizarea scontatului dialog între exponatele inegale valoric. Rezultatul acestui dialog neîmplinit (pe care organizatorul și l-a propus sieși, nu nouă) ar trebui să fie actualizarea dimensiunii temporale (inerentă „cronofiliei" colecționarului), ce este inhibată însă de lipsa interacțiunii reale dintre obiectele expuse. Un singur exemplu : pe o valoroasă scoarță moldovenească era așezată o nemeșteșugită strană. Ambele fac parte din colecția organizatorului, iar acesta pare să fie motivul expunerii lor laolaltă. Ele nu formează însă un binom – nici formal, nici ambiental, nici spiritual. Să fie ele mărturii ale celor două extreme între care se desfășoară creația – reușită și nereușită ? Aceasta este însă o problemă pe cît de profundă, pe atît de banală. Din nefericire, trecutul nu este merituos, deci prezent(abil) în sine. Nu orice piatră sau cîrpă configurează o lume.

Oricum, intenția este lăudabilă ; să expui o estetică și o filozofie a istoriei în locul unor comode – dar autiste – opere de artă reprezintă o profundă lecție de gust și de conștiință. Ea este însă eficace doar dacă se suprapune peste o înțelegere a modalității în care obiectele conlucrează (sau se resping) prin însăși dimensiunea lor fizică, palpabilă, vizibilă, cea care se află dincoace și dincolo de acordul lor ideatic. Oricît de interesant ar fi conceptul unei expoziții, acesta nu-l dispensează pe organizator de efortul esențial, de lucrul cu obiectele, de punerea la lucru a obiectelor. O nouă politică expozițională nu poate fi doar o stare de spirit, un vîrtej teoretic, ci o stare de lucruri, o ofertă adevărată făcută unui public real. Fără aceasta, intenția este doar dezvăluită, nu și întruchipată. Iar în goliciunea ei abstractă, ea poate să treacă drept o simplă fetișizare a trecutului în ipostaza lui de vechitură.

22, 23-29 martie 1994

Scanned with CamScanner

Picasso, acum

Dar nu aici, în București, ci la Viena. Colecția particulară Ludwig deține 841 de lucrări de Picasso. Este, așa cum ține să amintească pliantul expoziției de la Muzeul Secolului XX (11.3-19.6.'94), cea mai mare colecție Picasso din lume. Nu-i de mirare. Peter Ludwig nu este doar „regele ciocolatei", ci și doctor. Doctor în istoria artei. Lucru rar, dar care explică multe : teza de doctorat a actualului multimilionar a fost *Imaginea omului la Picasso*. Expoziția de la Viena cuprinde o selecție din toate perioadele și din toate tehnicile utilizate de artist, incluzînd chiar plăcile de cupru, zinc, piatră, linoleum după care au fost trase unele dintre gravurile expuse. E desigur ceva neobișnuit. Chiar de prost gust, relevînd un filistinism monopolist – acela al colecționarului care nu deține doar piesa, ci și „copyright"-ul. Expoziția riscă astfel să arunce o lumină crudă asupra „imaginii omului Picasso" („producătorul"). Deși industrios, geniul său creator pare-se că a fost egalat de geniul achizitor al Dr. Peter Ludwig. E ceva dubios, corporatist, în asemenea afaceri culturale.

Oarecum supărător, deci, Picasso nu este însă mai puțin surprinzător : colecția cuprinde, pe lîngă rarități „monografice" (*Portretul tatălui*, 1894), lucrări de o deconcertantă mobilitate vizuală (portretul lui Max Jacob – 1907, un studiu pentru *Domnișoarele din Avignon* – 1907, ori un colaj din 1913 – *Natură moartă cu reclame*), care trec dincolo de clasificările stilistice ori tehnice, de cubism ori de alte isme, atingînd zona sigură, invariabil legată de puterea organizatoare a artei, ce egalează clasicismul

Scanned with CamScanner

cu modernismul, arhaismul și contemporaneitatea. Mai puțin importantă apare dimensiunea psihică a personalității Pablo Ruiz Picasso, pe care și această expoziție o arată drept monotonă, superficială chiar. Între Klimt și Picasso, prăpastia rezidă în extensia gamei invenției plastice, nu în limitatul număr de note ideatice sau sentimentale. La acestea Picasso este incapabil să renunțe (de la început pînă la sfîrșit), osîndindu-se astfel dulcegăriilor, platitudinilor, convențiilor. Clovnii și acrobații începuturilor transpiră un sentimentalism inhibat, facil travestit în roz și albastru. Simetric, grafica pornografică a ultimilor ani rămîne în afara ludicului ori interogației. Nu e șocantă, ci siropoasă, proiectînd o lectură meschină a vitalității.

Dar acestea sînt extremele, între ele fiind cuprinsă o perspectivă aproape lucidă asupra unei opere a cărei singură constantă rămîne inconstanța. Dintr-un palid glosator pe motivele altora (*În cafenea* și *Femeie cu pălărie albastră* din 1901 fac piraterie pe seama lui Toulouse-Lautrec) se ivește un bun orchestrator al camaieurilor (*Perechea* și *Familie cu copil* din 1904), rapid convertit într-un analist al formei (cubismul tipic al *Femeii cu mandolină* din 1910).

Pentru unii, Picasso își încheie cariera în a treia decadă a secolului. E adevărat că începînd cu această perioadă cantitatea de lucrări semnate Picasso depășește cu mult cantitatea de opere de artă. Picasso rămîne însă inconstant și în sensul bun : din 1942 datează un laviu neverosimil de proaspăt și sigur totodată – *Femeie și bărbat dormind* (precedat și succedat de o întreagă serie de laviuri și guașe remarcabile) –, iar din 1962 o *Natură moartă cu pepene* (linogravură) care poate bulversa, ea singură (dar nu e singură) orice generalizare privind „perioadele" unui artist. Chiar printre uleiurile ultimei perioade, considerate cele mai discutabile, se ivesc, dincolo de truculența imagisticii și de aroganța clovnească a pensulației, indubitabile reușite, precum *Nud cu pasăre* (1968) sau sardonicul *Sărut* din 1969. La toate acestea se adaugă o adevărată industrie a ceramicii și bronzului, adesea de o calitate

Scanned with CamScanner

ce depășește orice așteptare, desăvîrșind conturul unui artist care, trecînd de la postura de geniu incontestabil la aceea de fosilă vie, rămîne tocmai prin acești avatari cea mai pertinentă parabolă a modernității.

22, 18-24 mai 1994

Scanned with CamScanner

Stiva de simboluri

Loc ideal pentru „ora de religie", Galeria Catacomba găzduiește o retrospectivă a farsei iconografice la care, de atîta amar de vreme, se dedă, involuntar, un pictor harnic, dotat chiar cu talent, dar completamente lipsit de fiorul, mai bine zis de vîna mistică. Este vorba despre Marin Gherasim. Autenticitatea actului său creator este în afară de orice suspiciune, spre deosebire de Mihai Sârbulescu, ocupantul de luna trecută al amvonului din Calea Victoriei nr. 111. Dar asta nu înseamnă mare lucru – dacă pentru artist farsa a devenit mod de viață, iar credința în credință a ocupat locul credinței propriu-zise, atunci el poate fi împăcat cu sine, tihnit în munca lui. Dar produsul muncii sale nu trebuie neapărat să ne tihnească și nouă. Ne poate edifica cu povestea frumoasă, transparentă, dar lipsa forței de seducție dezamăgește, naște dubii, așa cum o albină fără ac, fără venin, ar pune sub semnul întrebării dulceața mierii ei. Neconturbat de asemenea (false ?!) probleme, Marin Gherasim, pictor de curte al credinței, exploatează cu osîrdie cariera întortocheată a simbolicii ortodoxe care, slavă Domnului, este practic inepuizabilă, dîndu-i de lucru extaticului ocnaș pînă la capătul zilelor. Astfel, în expoziție pot fi văzute, în variante cromatice diverse, flori de mină teologică precum *Relicvare*, *Abside*, *Nimburi*, *Pomelnice* etc., etc. Ba chiar și raritățI ca *Tronul Hetimasei* și *Sfînta Coroană*, ori creații sincretice, rod al unei „reflecții" adînci, precum *Marile Semne* (ce trimit la *Hipersemnele* lui Sorin Dumitrescu, dar n-are a face, împrumuturile între prieteni se obișnuiesc), un soi de ouă gigantice, prevăzute în mijloc cu o „clapă" sau un „vizor", dovezi palpabile ale catastrofei teologice pe care deja mult prea

Scanned with CamScanner

mulți artiști contemporani au suferit-o. Supradozele de mistică ortodoxă au dat gata artiști mult mai bine structurați volițional, așa că nu trebuie să mire devoțiunea lui Marin Gherasim, a cărui personalitate de reverend anglican este admirabil sugerată de portretul amical-înțepător (extras stilistic din canonul dezbătutului *Epistolar*), pe care Sorin Dumitrescu i-l face în scurtul eseu *Sinaxarul de simboale al lui Marin Gherasim* (?! *sic !*) care, deși ineficace analitic, rămîne percutant caracteriologic.

Să nu fiu greșit înțeles – Marin Gherasim este realmente un pictor interesant și, precum majoritatea artiștilor ce-i împărtășesc înclinațiile, este un excelent meseriaș. Numai că miezul artei sale stă cel mai adesea în afara lucrărilor, care doar *reprezintă simboluri* și *nu sînt simbolice*, cu excepțiile notabile ale cîtorva *Vetre*, *Abside* ori *Cupole*. La acestea se adaugă unele *Armuri*, *Nava* și *Corabia*, care sînt realmente remarcabile, ori cele două *Pomelnice* în care tipul de religiozitate propriu artistului devine manifest în mod acceptabil, spre deosebire de înspăimîntătoarea *Binecuvîntare*, plata *Sfînta Coroană*, ori incredibila *Memoria tinerilor eroi*, permisă doar în ambianța Pieței Universității, dar nu în Catacomba. Cît despre elanurile speculative, asemenea acelora ale lui Constantin Flondor, care într-un tablou se declara „în așteptarea lui Mihail (*sic !*) Eminescu TEOFORUL", și Marin Gherasim se vădește intoxicat cu elină, simptomele fiind la fel de îngrijorătoare : *Temeliile* sale subintitulate filozofant *Limită-Nelimitare* poartă, deasupra unicei forme (schița unei biserici de plan triconc), inscripția – în caractere grecești – transliterată ca „peras-apeiron", care va să zică „limită-nelimitare". Poate că respectivele pînze marchează absolvirea grupei mici la grădinița speculativă. Simbolica „absconsă" legată de resurecția unei „ecclesia militans", centru-inimă a spațiului cotidian, fie el urban, e țipător de evidentă. Nu există nici o profunzime, ci doar locuri comune transpuse din limbaj (recte vorbărie) în plan vizual (recte cai verzi...). Obsesia de a îngrămădi cît mai multe simboluri își dă întreaga măsură în *Ambianța duhovnicească*, alcătuită dintr-o cantitate oarecare de tablouri (mult prea multe și asemănătoare pentru a fi numărate), care pur și simplu îmbracă pereții galeriei,

Scanned with CamScanner

ținînd cu tot dinadinsul să o transforme într-o criptă (lucru de altfel nu prea dificil). Desigur, printre acestea pot fi și multe lucruri frumoase, dar asta e practic imposibil de constatat datorită interferențelor și reverberațiilor vizuale care dau într-adevăr frisoane, dar nu de plăcere și nici de credință, ci de disperare și compătimire pentru pictorul care, asemenea lui Don Quijote, rămîne adormit, încremenit în visul acțiunii credinței sale, ce așteaptă parcă o soră de caritate culturală să o binecuvînteze.

22, 25-31 mai 1994

Scanned with CamScanner

Avem de toate...

...la Salonul Municipal. Numai că prea tîrziu. Tardive abstracționisme, adesea neacoperite altfel decît pur meșteșugărește, par să constituie chezășia unui modernism neproblematic, plin de ifose raționaliste (Virgil Preda, Liviu Stoicoviciu, Dan Constantinescu, Ștefan Sevastre, Andrei Adrian Ionescu) ori lirice (Corneliu Vasilescu, Petru Achițenie, Constantin Blendea, Marilena Preda-Sânc și îngrozitor de mulți alții). Regulamentare – așadar absurde – cîteva nonconformisme postdadaiste moțăie în așteptarea provocării. *Manechinul ideal* al lui Gheorghe Vartic și *Compoziția* (în bronz) a lui Costel Iacob ipostaziază viciul de fond al acestora – o anumită (foarte românească) dragoste pentru formă, pentru frumusețea ei. Obiectele lor, deși insolite, sînt private de elementul vizual țipător, scandalos (nu neapărat obscen) care înăsprește miezul unei lucrări cu adevărat provocatoare : dimpotrivă, ele flirtează cu văzul spectatorului, preferînd să-i strepezească mintea cu idei necoapte decît să-i șicaneze privirea cu imagini anapoda. Artistul român al acestui moment ține morțiș să placă. Chiar și atunci cînd nu „face frumos", amalgamînd în acest scop modernism și postmodernism, tradiție și avangardă, figurativ și abstract. Totul la adăpostul unui singur deziderat – să arate „bine" lucrarea, „să meargă". E adevărat că mai toate lucrările „merg". Dar pînă unde ? Întrebarea vizează în special consecințele acestei stări de lucruri asupra criteriilor de ierarhizare, căci Premiul pentru pictură al Municipiului București, acordat lui Vasile Troian, este justificat de calități invizibile plastic, cel puțin în cazul lucrării premiate, intitulată – inspirat, crede autorul și pare-se, juriul – *Spațiu virtual*. E adevă-

Scanned with CamScanner

rat că în zilele noastre un titlu deștept face cît o lucrare bună. Dar *Spațiu virtual* nu este deștept, căci într-un tablou abstract (cum este acesta), tot spațiul este actualizat plastic, nu există virtualitate, iluzionism, ci prezență pură. A considera că un asemenea tablou conține un „spațiu virtual" este echivalent cu a depista un *trompe l'oeil* la Jackson Pollock. Adică un nonsens. Juriul a luat-o însă de bună, premiind o lucrare ternă, obeză, inconsistentă structural, un *bouillon* de culori vestede. Dar mai toate distincțiile au fost atribuite deconcertant, în frunte cu Marele Premiu al Municipiului București, oferit lucrării *Stînca* de Florica Cercel, un tablou abstract cuminte, confortabil ca prezență vizuală, dar nimic mai mult. Cît despre Premiul Uniunii Artiștilor Plastici, acordat lui Valentin Hoeflich pentru o *Natură statică*, nu se poate spune altceva decît că este rodul confuziei de valori a juriului, preocupat probabil să ofere o recompensă și pictorilor figurativi, prezenți de altfel cu nemiluita în expoziție. Oricum, e lăudabil că a fost preferată o „natură moartă" peisajelor insipide ori tablourilor așa-zise religioase, dintre care cele mai multe se aflau sub pragul bunului-simț artistic (*Isus* de Ion Lazăr, *Buna Vestire* de Miruna Budișteanu).

Sarcina selectării lucrărilor este desigur dificilă și riscantă, dar, deși cea mai comodă atitudine, îngăduința juriului nu este profitabilă și pentru public, strivit și-n acest an de numărul lucrărilor mediocre, expuse numai pentru menajarea unor orgolii ori măgulirea unor vanități. Din păcate, cantitatea continuă să fie un criteriu în lumea artei românești. Cu toate acestea, Salonul a prilejuit cîteva situații extrem de interesante, printre acestea numărîndu-se expunerea laolaltă, pe același perete, a lucrărilor *Semn liber* de Corneliu Vasilescu, *Peisaj cosmic* de Marilena Preda-Sânc și *Izvor de lumină* de Vasile Pop Negrișteanu ! Toate trei compoziții abstracte bine închegate. Numai că ele reflectă uzura, epuizarea retoricii abstracționiste, devenită în cazul lui Corneliu Vasilescu un simplu automatism productiv, o exuberanță egală cu sine, mereu aceeași, lipsită de surprize pentru privitor, un fel de a te învîrti pe loc și de a socoti amețeala drept înaintare. Marilena Preda-Sânc, aparent un artist abstract autentic, schimbînd rapid

Scanned with CamScanner

schemele compoziționale, rămîne în fapt – deja de prea mulți ani – contradictorie în chiar termenii creației sale, marcată divergent de o problematică feministă (detașat cea mai pregnantă în întregul peisaj artistic românesc) și de o aspirație „demiurgică" de-a dreptul opresivă prin elanul autoritar (masculinizat) de a izbi cîmpurile cromatice cu o forță ce amintește zilele bune – dar definitiv duse – ale expresionismului abstract. Faptul că meșteșugul îmbină cele două orientări în tablouri viabile vizual nu reprezintă o garanție a sincerității artistei, întrucît nu este vorba despre două stiluri diferite, ci despre două poziții artistice ontologic separate, chiar antagoniste : ori faci expresionism abstract, puternic, afirmativ, ori prospectezi zone rarefiate ale sensibilității codificate feminist, în cheie subversivă, protestatară. Acestea sînt adevărate răspîntii pentru un artist coerent. Dar un artist abil le poate ocoli... El poate mima, așa cum face Vasile Pop Negreșteanu, care, orchestrator al feeriilor oficiale pînă în 1989, se revelează acum drept un abstracționist pur-sînge, ce lasă la o parte ideologia, figurativul, totul, plonjînd în „arta pentru artă". Mai că îți vine să crezi că și el a fost un reprimat, obligat să-și ascundă adevărata vocație. Lecția despre autenticitatea nonfigurativului și implicarea artistică profundă pe care ar reclama-o devine echivocă. Dar ea nu poate fi extinsă asupra tuturor lucrărilor de acest fel, dovadă Vasile Rață și *Peisajul* său, unul dintre puținele tablouri nonfigurative ce nu pot fi reduse, în cele din urmă, la o natură moartă subtil deghizată ori la o scenă, la o acțiune a forțelor figurative deposedate de trăsături recognoscibile. Ceea ce se întîmplă în tabloul său este doar treaba culorilor, griuri capabile să inventeze grafii paralele ce antrenează privirea să găsească (nu să re-găsească) ceea ce se prezintă (nu re-prezintă).

Dincolo de figurativ și abstract, Anca Mureșan expune o *Lucrare*, ce conține/este o mască iscată de vîltoarea cromatică inexplicabil stăpînită, de însăși masa tabloului, antrenată într-o mișcare turbionară, la suprafața căreia, precum aburul deasupra mlaștinii, se ițește năluca ; masca emerge brusc din tușele fărîmițate, extrem de dense și opace, suprapuse cu energie într-un cîmp vibrat, iradiant, centripet, pe care imaginea glisează insi-

Scanned with CamScanner

dios, precum rămîne în aer – agățat neverosimil – rînjetul pisicii de Cheshire.

Știuții *Cartofi încolțiți* ai lui Ion Dumitriu punctează inteligent atmosfera unei expoziții în care sensurile sînt facil substituite de ansambluri simbolice ininteligibile, deși grandilocvente (Chira Mincu), ori de *Mîntuitori* semnați de nume obosite de reprezentarea dumnezeilor ante-decembriști. Ori sînt pur și simplu eludate, cum face Vasile Grigore, artizanul (re)cunoscut al compozițiilor perfecte, încîntătoare, dar complet de-spiritualizate.

Dacă Salonul este un eșantion cu adevărat reprezentativ, atunci se poate conchide că „postmoderneala" este în reflux actualmente, unicul fidel fiindu-i Ion Stendl *(Pictorul și modelul)*, care de fapt operaționalizează la nesfîrșit aceeași rețetă, dar fără rost, întrucît niciodată nu i-a ieșit ceva bun din împletiturile de nuduri ce par perverse, demonice specialități de panificație. Ce-i scapă lui Stendl este adevărul simplu că și pentru invocarea morbidității și voyeurismului e nevoie de un geniu special, în raport cu care alambicarea cărnurilor dezgolite pe fonduri seci, „mormîntii", nu este decît un surogat.

Secțiunea de grafică oferă puține surprize plăcute, dintre care se detașează un *Nud* de Magda Isăcescu, căruia îi lipsește un nu știu ce (la formă, nu la culoare) pentru a fi realmente remarcabil. În schimb, poate singurul colaj din expoziție, *Păcatul* Mariei Lie este cu certitudine o revelație, o reușită rară într-un domeniu în care exigențele texturii materiale și acelea specifice culorii generează adesea insurmontabile dezacorduri.

Un detaliu hazliu al acestui Salon trimite iarăși la felul în care artiștii își asumă cultural și spiritual propriile opere, la relațiile dintre ei și „temă" : pe eticheta unei lucrări, ca pe multe altele de altfel, numele artistului a fost scris greșit – Bitulescu Radu. Probabil chiar artistul a intervenit cu pixul, scriindu-și prenumele corect – Relu. Dar titlul lucrării, *Clawn* (*sic !*) nu s-a gîndit să-l corecteze nimeni. Nici măcar artistul...

22, 8-14 iunie 1994

Scanned with CamScanner

„Stâlpnicul“

Referirile injurioase la adresa mea, făcute de către Horia Bernea în interviul apărut în *Cotidianul* de joi 9 iunie, mă obligă să-mi revizuiesc întrucîtva atitudinea față de locul și rolul criticii de artă. Știu bineînțeles că „acum nu e momentul“ unei polemici culturale și că adevărații „rechini“ se află de partea „cealaltă“. Dar dacă „cealaltă“ parte, a „răilor“, a „comuniștilor“, e bine închegată și definită, „partea noastră“, cea „bună“, este de fapt un teritoriu începețoșat în care nu se vede om cu om. Paradoxul, domnule Horia Bernea, este că tocmai așa trebuie să stea lucrurile, întrucît partea „cealaltă“ este partea celor întru totul asemănători, pentru care zicala „o mînă spală pe alta“ ține loc de morală. Convingerea mea este că partea „noastră“ tocmai prin aceasta este bună, pentru că este partea diferenței. Eu nu am respins, așa cum spuneți, „programul Galeriei Catacomba“ (recte post-bizantinismul, neo-ortodoxismul etc.). Eu am refuzat doar să fiu „mîna“ critică ce spală fața obosită a unui pictor plafonat, anume Marin Gherasim. Știu că uneori este bine să consimți la asemenea „mici“ servicii în numele cauzei comune. Dar ceea ce v-a scăpat era tocmai esențialul, adică serviciul implicit ce-l făceam, deoarece nu era disociat post-bizantinismul de valoare, ci Marin Gherasim de adevăratul post-bizantinism. Nu pot să cred că acest pictor poate contribui în mod semnificativ la victoria „cauzei“. O „monedă forte“, cum este cea emisă de către gruparea căreia îi aparțineți, nu poate fi dusă decît la inflație de exaltarea nesăbuită. Aceste lucruri sînt valabile și în ceea ce-l privește pe Mihai Sârbulescu, iar acuza de

Scanned with CamScanner

inautenticitate, care v-a iritat într-atît, era cît se poate de blîndă. Întreaga mea argumentație era bazată pe ceea ce exista strict vizual, în galerie. Cred că nu am exagerat luînd tablourile ca tablouri, nu ca pamflete politice ori exegeze biblice. Oricum, din această ultimă perspectivă genul lor proxim era penibilul. Știu că vi se pare incredibil că cineva poate să critice orientarea din care faceți parte. Critica de artă este însă necesară – dovadă însăși cariera domniei voastre, edificată și elogiată din plin chiar în vremurile de restriște dinainte de 1989. Aveți, știți bine, o „cotă" înaltă, la care au contribuit din plin intelectuali de marcă, istorici și critici de artă. Atunci de unde provine autoritarismul de ultimă instanță represivă ce-l afișați ? Convingerea că arta de esență religioasă surprinde natura spiritului românesc trebuie impusă prin tablouri, nu prin „Diktat". Or, tablourile unora „scîrțîie". Și nu din vina mea. Vinovată e poate chiar respectiva convingere, niciodată pusă în discuție, permițînd afirmații necontrolate de genul „asta e culmea, să te legi de Catacomba acum, cînd e singura galerie ce a prezentat ceva important după 1989". E pur și simplu neadevărat : numai în ceea ce privește arta „religioasă", ultima expoziție Marian Zidaru, de la Teatrul Național, a fost poate mai importantă decît multe dintre expozițiile de la Catacomba luate la un loc. Nu știu, iarăși, de ce credeți că fac „aprecieri" fără acoperire și că aparțin celor care „dau verdicte despre lucruri la care nu se pricep". Destui dintre apropiații Dvs. vă puteau informa despre calificarea mea. Cred însă că **22** este o carte de vizită care spune totul. De asemenea, trebuie să vă dezamăgesc aducîndu-vă la cunoștință faptul că nu sînt evreu. Lucrul este oricum lipsit de relevanță, întrucît insinuările domniei voastre trimit la bine cunoscuta marotă „cei ce ne critică nu sînt buni români". Mie verdele îmi face mare plăcere, dar important nu este dacă îți place ori ba, ci ce faci cu el. Verdele uniform strică și-n artă, și-n altele. Regret că ceea ce scrisesem, în loc să vă dea de gîndit, v-a dat „de vorbit". De vorbit urît. Păcat. Un „stîlp" al culturii contemporane n-ar trebui să se clatine la prima pală de vînt. Nu de alta,

Scanned with CamScanner

dar în pridvorul pe care-l susține stau multe capete luminate. Și ele se pot sparge...[1]

Cotidianul, 17 iunie 1994

[1] Acest articol răspunde la reacția polemică a lui Horia Bernea în ziarul *Cotidianul* din 10 iunie 1994, legată de articolul *Stiva de simboluri* (v. *supra*, pp. 74-77). Reproducem în continuare cîteva fragmente din tirada lui Horia Bernea :

„Ce te faci însă cu «marii teologi» și cu intelectualii în general, pentru că mulți fac așa, tot timpul dau verdicte despre lucruri la care nu se pricep. Așa a făcut Kessler, în revista 22. Dacă el vrea să spună, la un moment dat, că nu e de acord cu programul Galeriei Catacomba, atunci să spună asta...

Asta e culmea, să te legi de Catacomba acum, cînd e singura galerie ce a prezentat ceva important după 1989. Sau să te pronunți despre Sârbulescu în halul în care s-a pronunțat acest Kessler...

De fapt, un român iubește ce-i verde. Ce păcat că jigodiile astea murdăresc toată trăirea asta minunată. Ai rămas în țară, în pofida tuturor, și ei își bat joc, de nu mai poți vorbi nici de mamă, pentru că a vorbit înainte nu știu care bou."

Scanned with CamScanner

Bilanț tragic

Tot ce este mai bun în arta românească recentă este acel *cadavre exquis* numit (neo)ortodoxism · ori post-bizantinism. El a cîștigat lupta seculară (care a durat mai bine de 40 de ani) împotriva esteticilor migratoare, venite din est (puhoiul realist-socialist) ori din vest (valurile neo-avangardiste). Dar învingătorul este doar un „mort frumos", îmbălsămat în propriu-i succes. Astfel, în principalele galerii bucureștene, luna mai a constituit prilejul unui bilanț tragic – în diferitele sale variante, (neo)ortodoxismul jubila pretutindeni. Nu este vorba de varianta sa asumată, deși tocită, practicată (și nițel chiar gîndită) de către Marin Gherasim. Mai gravă este însă demonetizarea întregii problematici – tot atunci, la Orizont expunea Aureliu Răzvan Ionescu, care mai an era un abstacționist cumsecade, iar acum schimbă linioarele și virgulițele pentru simboluri religioase și inscripții chirilice. Festă frumoasă, cinste cui te gustă ! În apropiere, la Căminul Artei – etaj, Marcel Muntean abuza fără scrupule artistice de cîteva scene biblice, în timp ce la GAMB, Teodor Bogoi exhiba cruci vîrtoase, ceva mai terifiante chiar decît acelea cu care Salvador Dali a pricopsit Sfîntul Scaun. Poate că doar întîmplarea a rînduit lucrurile așa – dar e o întîmplare prea plină de sens, care a strîns în același loc și în aceeași vreme toate treptele mimetismului (pseudo)ortodox, oferind o imagine ce ar trebui să pună în gardă întreaga breaslă și, desigur, publicul. Pentru că, așa cum s-a văzut și în viața publică a ultimilor ani, apelul la valorile și semnele religioase tradiționale a devenit deja o modă. Și nu una de bun-gust, judecînd după manechinele politice care o arborează. În plus, nu poate fi trecut cu vederea refluxul mișcării de regenerare spiritual-religioasă, care a atins apogeul acum vreo doi

Scanned with CamScanner

ani. De atunci însă și-a spus cuvîntul scepticismul endemic. În acest context, încăpățînarea de a pedala pe arta religioasă se vădește nu un simplu manierism, ci o formă a indiferenței față de situația de fapt a civilizației contemporane, cu atît mai gravă cu cît manufacturarea de simboluri ortodoxe nu este susținută decît de conformism (în raport cu propria creație, în cazul lui Marin Gherasim, ori în raport cu direcția dominantă, în cazul celorlalți). Totul se bazează pe specularea rolului esențial pe care l-a avut arta spiritual-religioasă în rezistența culturală pînă în 1989. Dar atunci erau doar cîteva nume. Fenomenul actual se numește însă inflație. Mai toți artiștii hotărîți să reușească dau buzna în iconografia ortodoxă, majoritatea cu minți prea necoapte pentru a-i pătrunde tainele. Asta în ideea că ar dori s-o facă. În fapt, semnele și scenele religioase sînt un pretext-pentru a face lucrări frumușele, simpluțe, dar cu priză la public. De aceea nici nu sînt agreate excesele. Or, în acest domeniu excesele fac arta cu adevărat mare, iar noianul de artizani, excedentari doar la capitolul randament, acoperă și compromite cele cîteva nume care dinamizează la ora actuală arta spiritual-religioasă prin intensitatea cu care tratează „motivul" ca pe o problemă strict personală, nu ca pe o reprezentare de grup. „Excesul" de sinceritate apropie artiști atît de deosebiți precum Horia Bernea („excedentar" prin conceptualizare), Ioana Bătrînu („excedentară" prin implicare afectivă) și chiar Marian Zidaru, la care autenticitatea mistică devine în chip firesc artistică. Un nucleu de asemenea natură este suficient pentru perpetuarea și (re)inventarea adevărurilor esențiale. Nu este nevoie de pleiada de glosatori, mai noi ori mai vechi, cărora nu le-ar strica puțină apostazie.

P.S. Zile de-a rîndul, poate chiar și acum, în Piața 1 Mai, un „artist" autodidact expunea, agățate pe o frînghie, alături de uzualele apusuri/răsărituri de soare și jerbe de flori, cîteva compoziții „simbolice", religioase, cu cruci, inscripții și toată recuzita școlii post-bizantine. Oare crede cineva că, o dată ajunse aici, repertoriul și maniera ortodoxistă au spiritualizat cumva spațiul vizual contemporan ?

22, 15-21 iunie 1994

Scanned with CamScanner

„Piața comună a artei". Europa '94

Nu este vorba despre politică. De această dată, comentatori sînt artiștii reuniți în cea mai importantă expoziție a acestui început de an – *Kommentar zu Europa '94*, organizată la Muzeul Secolului XX din Viena chiar de către directorul acestuia, Lorand Hegyi. El a mizat corect : deși majoritatea exponatelor nu fac referințe la problemele concrete ale momentului (nu sînt „tematice"), ele sînt cu atît mai pertinente prin chipul în care se abțin, se eschivează ori eludează aspectele „fierbinți", marcînd astfel o reașezare a ierarhiilor și urgențelor, relevantă în special pentru cel care, venit de departe, caută să regăsească într-un asemenea „comentariu" tumultul, presiunea evenimentelor actuale. Ele sînt însă domolite, poate răstălmăcite, intens estetizate ; iar dacă prin această retragere din comentariu este mai bine oglindită adevărata atitudine a Europei față de imperativele propriei sale istorii, atunci numele acesteia nu este altul decît tihna.

Arta anului 1994 este împăcată, străină de complexe (și complexități) stilistice, interesată – nu mai mult ca restul lumii – de istoria recentă a Estului Sălbatic european, dar numai atunci cînd aceasta este comentată de nume autorizate, ce au deja în spate o carieră internațională. Smiorcăiala unui oarecine este irelevantă. De aceea, inevitabilul Sarajevo este pus pe tapet de către proteicul Braco Dimitrijevic, a cărui instalație *(Burghezii din Sarajevo*, 1993 ; o parafrază la Rodin și *Burghezii din Calais)* este cuminte și sărăcuță ca imagistică și ideație, fiind străbătută însă de patosul livresc (tragismul „fără cofeină") al sfîrșitului de mileniu : o se-

Scanned with CamScanner

rie de portrete fotografice (personalități de secol XIX) este (contra)punctată de o serie de securi înfipte în perete. Frumos, transparent, penibil însă la urma urmei. Prin părțile acelea se despart și se omoară oameni, nu culturi. Aceeași ambivalență subminează instalația lui Mimmo Paladino (*Fără titlu*, 1991) : pe fundalul unui ambient constructivist alb-roșu (amintind de anii '20-'30 în Rusia Sovietică), este contrapus un bust angelic ce face corp comun cu un fel de masă de tortură, ansamblu turnat în bronz. Să fie aceasta o „pledoarie" pentru necesitatea istorică și estetică a suferinței ? Opacitatea instalației contrastează violent cu spațiul uriaș pe care îl ocupă (aproape 10 metri), în care ar fi putut spune „totul" ; în fapt însă, precum Dimitrijevic și toți ceilalți expozanți, Paladino preferă o instalație „curată", calmă, cu puține elemente ce ocupă un spațiu generos și care se abține nu doar de la grandilocvența retoricii, dar și de la minima inteligibilitate discursivă. Mai toate lucrările sînt voluminoase, apăsătoare, dar echivoce, paradigma tuturor constituind-o instalația lui Boltanski (*Fără titlu*, 1993) : este vorba despre unul dintre „monumentele" sale sui generis, ce pot comemora orice și oricînd întrucît surprind chiar ideea/esența comemorării – o „stelă" (alcătuită de această dată din 16 cutii de tablă stivuite), către care focalizează (și pe care o ipostaziază) o sursă neîntreruptă de lumină (în acest caz – 12 lămpi electrice). Simplu și confuz precum lumina prea tare a amiezii. De altfel, aceste lucrări fac parte dintre puținele în care, rafinate pînă la desfigurare, transpar totuși ecouri ale unei alte – străine, violente – Europe.

Numele mari ale artei contemporane nu se încurcă în tranzitoriul politic. Adevăratele probleme sînt cele metafizice, problemele reflectării și receptării, ale alienării și evaziunii. Moartea artei pare să sperie mai mult decît moartea Europei – instalația *Europa-Bild* de Vautier (în expoziție nu sînt decît 3-4 tablouri, restul sînt instalații) glosează (auto)ironic chiar pe această temă, iar pe maldărul de veselă spartă înglodată în culoare (*à la* Julian Schnabel din *Picturile fără milă)* stă scris, peremptoriu, „Europa existiert nicht". Constatarea o face însă arta europeană...

Scanned with CamScanner

Arta ca formă superioară și autosuficientă de supraveghere pare să fie miezul acestui pseudo-comentariu asupra Europei curente, în care Nam June Paik este prezent cu un *Omagiu lui John Cage* (1990-1991), adică un mini-TV într-o cușcă așezată în fața unui panou pe care sînt colate fotografii, desene, serigrafii, fișii de glaspapier și multe altele, un fel de tehno-mitologie mnemonică, deasupra căreia pare să plutească, precum un abur, imaginea lui John Cage. Este realmente una dintre cele mai inspirate lucrări ale lui Paik, în care este îmbinată înclinația lui pentru „witz" (Cage/cușcă) cu o mai nouă și surprinzătoare capacitate de sinteză plastică și un mare interes pentru elaborarea materială, vizuală (și nu doar strict conceptuală) a lucrării. Această nouă dimensiune a lui Paik ar putea fi pusă doar pe seama mobilizării sale de omagierea lui John Cage, dacă această instalație nu ar avea însă, ca pandant, *Wood Zen Painting* (1992), un montaj relevînd aceleași calități plastice care-l apropie de unele dintre cele mai bune asamblaje ale lui Rauschenberg.

Prezența lui A.R. Penck atrage atenția asupra unei lipse notabile – neo-expresionismul, întrucît, deși premergătorul recunoscut al acestuia și considerat – în special în Statele Unite – drept cel mai important artist german al momentului, Penck a fost și rămîne un atipic, o personalitate versatilă, în care pop-art, (neo)expresionismul și postmodernismul realizează scurte alianțe, dar și profunde conflicte. Cele două pînze monumentale, *Lili Gomera* (1988) și *Templu* (1988-1993), conturează două extreme – prima este autentic expresionistă, iar cea de-a doua (un peristil doric văzut frontal) îmbină postmodernismul cu influențe ale mai recentei „pattern-painting" americane. Ambele profită însă de aceeași paletă cromatică „marca" Penck, de pe care se desprind spațiile mari albe ce sînt străpunse de trasee gri-cenușii, capabile să dinamizeze chiar și pînze de 4-5 metri lungime. Lecția este destul de dură – Penck pare a fi dispus oricînd să renunțe la ortodoxia stilistică și ideologică dacă este vorba să facă niște tablouri pur și simplu bune.

Michelangelo Pistoletto preferă un conceptualism elegant, tăios, grav. Instalația sa, *Divisione e multiplicazione* (1986-1990),

Scanned with CamScanner

ascunde o capcană ce justifică (deși e vorba doar de două oglinzi înrămate) elaborarea pe parcursul a patru ani. Identitatea și reflectarea îl intrigă pe Michelangelo Pistoletto – datorită unei dispuneri ingenioase, oglinzile sale prilejuiesc una dintre cele mai neplăcute situații prin care poate trece oricine : să se așeze în fața unei oglinzi și să nu se vadă reflectat în ea. Oglinzile sale se reflectă una în alta și, pînă nu este depistat unghiul în care identitatea se poate insinua, orbirea lor rămîne desăvîrșită. Este ceva kafkian în această mașinărie de anulat imagini/oameni, ce obligă la căutarea/calcularea poziției din care, după îndelungate străduințe, reușești să te „impui", să te faci „văzut". De cine ? De tine însuți – ridicolul, deșertăciunea acestei căutări apare o dată cu încheierea ei : nici măcar plenitudinea adevărată a vieții, șuierul respirației, mișcarea ochilor nu te pot convinge că existența nu a încetat atunci cînd imaginea ei a dispărut. A vedea că nu ești văzut determină o anxietate insuportabilă ce îndeamnă la orice compromis pentru a intra chiar și în grațiile unei oglinzi în care, la urma urmei, nu depui nimic altceva decît simpla-ți irealitate.

Preocupări speculative de acest gen denotă și unele dintre celelalte instalații – cele ale lui Giulio Paolini, Bertrand Lavier sau Rebecca Horn, care conferă galeriei un aer de Arcadie a artei alternative, în care tinerețea fără bătrînețe (dar și fără vlagă) a lucrurilor deștepte și spilcuite îndeamnă la reverii vinovate, din care – obligatoriu – lipsesc două supărătoare extreme : moartea și viața. Prima este substituită de o infinită memorizare și reverberare mediatică (John Cage trecut prin releul Nam June Paik etc., etc.). Cît despre cealaltă... mai are vreun rost să vorbești despre viață acolo unde arta zburdă în voia ei ? Poate numai durerea – pasageră și ea – mai poate contraria rotunjimea artei contemporane ; nimic însă n-o poate contrazice, nici măcar uriașul semn de întrebare turnat în aluminiu și prins cu solide buloane (lucrare pe care autorul său, Jaume Plensa, a intitulat-o *Firenze II* și care este reprodusă atît pe afișul expoziției cît și pe coperta catalogului acesteia, parcă pentru a demonstra că însuși acest comentariu manifestă dubii la adresa lui). Dar tocmai pe dubii și interogații se brodează artistic mai bine – emblematicul semn de

Scanned with CamScanner

întrebare este astfel configurat, încît pare un uriaș melc de vioară ce așteaptă să fie înstrunată. Arta contemporană își interpretează partitura atonală chiar la instrumentul neliniștitor al interogațiilor sale. Dincolo de avatarurile istoriei recente, ea se poate felicita că, în ceea ce o privește, apele s-au așezat, sferele de influență s-au împărțit, iar barierele etnice au fost înlăturate. Piața comună a artei a fost realizată, recesiunea e pe cale să fie depășită, iar inflația este ținută sub control. Totul merge bine. De aceea, în arta anului 1994, la modă este relaxarea.

Dilema, 24-30 iunie 1994

Scanned with CamScanner

Mult Bernea

Mult Bernea prinde bine în expoziții acum, cînd idealurile grupării (neo)ortodoxe au cîștigat destul teren, dar au pierdut multă sevă. Piesă de rezistență a grupării de la Catacomba, românist pe linie de ADN, nu de PRM, Bernea pare a fi modelul artistului de care avem nevoie pentru a ieși din marasmul cultural cronic. De aceea el se află pretutindeni – la Teatrul Național plantează *Grădini*, la Catacomba proptește *Coloane* (mai precis definite de către Sorin Dumitrescu drept *Stîlpi*), nepierzînd nici ocazia de a relansa calitativ galeriile Galla, împreună cu un grup de artiști binevoitori. Panotarea expoziției de la Catacomba ținteşte în două direcții : retrospectiva („exegi monumentum...") și teza, anume localizarea și omologarea unei noi specii de arhetip – „stîlpus bernensis", ne grăbim să-l numim, spre a-i descuraja pe protocroniști. Surprinzător, teza mulțumește, iar retrospectiva nu. Teza nu corespunde aviditătii de matrici spirituale (de-astea s-au descoperit vreo duzină în ultimul veac, și tot degeaba) și nici nevoii de edificare religioasă, acut resimțită de către două vizitatoare ce aveau drept ghid un tratat de dogmatică ortodoxă. *Stîlpul* convinge atît vizual, prin felul în care activează spațiul plastic, cît și simbolic, prin prospețimea transparenței sale semantice, străină de metafizica greoaie, asfixiantă, a iscusiților angrosiști de simboluri. Din fericire, în perimetrul iconografic, opera lui Bernea este neg-entropică ; în spatele unei producții impresionante cantitativ, stau – de atîtea decenii – doar cinci-șase „fixații" simbolice. Ceea ce-i reconfortant. Numai că nu se poate spune același lucru despre opțiunea picturală, încă indiscernabilă, mereu contrazisă de pasul următor. În ultimul timp prevalează

Scanned with CamScanner

tendința spre o picturalitate mai acuzată, servită de deschiderea spre un spectru cromatic luminos, ce se potrivește mai bine cu străduința simbolică decît „abilele" jocuri de perspectivă combinate cu dominantele tenebroase specifice unor *Interioare de biserică* ori acelor *Peisaje* nostalgice care concurează *Toledo în furtună* de El Greco, dar în maniera „adevăraților Arnoteni". Cel mai recent Bernea este mai interesant decît cel de altădată. E mai pictor. Tablourile îngîndurate nu mai sînt în chip necesar înnegurate și cu atît mai puțin sfîșietoare, precum acele *Peisaje monastice* din anii '80, mînjite cu glasuri sîngerii, de parcă ar fi trecut peste ele un imens limax rănit. Dimpotrivă, cei mai reușiți *stîlpi* (1993-1994) sînt prinși într-o pastă deloc crispată, ce se abandonează cu seninătate bidimensionalității, chiar decorativului. Aceasta se potrivește profilului creator al artistului (mult mai bine decît expresionismul de-tensionat), particularizîndu-l – de ce nu ? – și în context mai larg. Hrubele „mistice", neguroase, cu coloane și tot dichisul, sînt specialitatea lui Anselm Kiefer, în timp ce simbolismului ortodox îi prieste lumina, strălucirea, seducția, nu wagnerianismul de Curtea-Veche. Se întîmplă că Bernea sesizează uneori acest lucru, iar cele mai frumoase pînze profită de o lecție modernistă bine înțeleasă, materializată într-o cromatică destinsă și o punere în pagină subtil asimetrică, lucru mai puțin evident din pricina motivației – aparent – strict simbolice a *stîlpilor*. Locul acestora în tablou este însă un loc determinat plastic, nu iconografic – de aceea centralitatea și verticalitatea lor, obositoare în alte condiții, sînt aici în chip fericit deranjate de multiple diagonale, ce comută opresiunea vizuală în atracție. Desigur, *stîlpul* este decupat dintr-un context aparte, cel monastic. Dar pînzele recente, ce-l justifică pictural și nu doar iconografic, renunță la haloul spiritual aprioric, în favoarea atribuirii unei funcții structurale infinit mai complicate. Iar asta îl propulsează cu mult deasupra „geniului etnologic" pe care Sorin Dumitrescu i-l atribuie cu mărinimie lui Bernea. Înainte de a fi – oare o fi ? – potrivit aceluiași exeget, „modelul formei îmbisericite" (*sic !*), *stîlpul* este realitatea formei învrednicite pur vizual care, purtînd sensuri ori nu, se impune prin claritatea rotunjimii sale. Nu e

Scanned with CamScanner

blasfemie, dar fiind întotdeauna cadrat de porți sau balustrade, *stîlpul* lui Bernea seamănă cel mai mult cu nudurile stenice, vag arcuite, pe care Bonnard le așează între ferestre ori uși întredeschise, drept jaloane într-un univers cotidian, în care ritmurile perfecte sînt literalmente încarnate. Calmul și robustețea ce încheagă întreaga atmosferă a unui asemenea tablou induc în cazul lui Bernea o ordonare a spațiului absolut, a spațiului simbolic, devenit astfel nu doar plauzibil, ci și ademenitor. Prinzînd viață, carne, asemenea ființelor și nu semnelor, *stîlpii* lui Bernea capătă un rost real, așa cum stau cuprinși între prispa de lemn și streașina de șindrilă. În miezul lor se lasă presimțit lemnul slab, lemnul moale, complet învăluit în tencuiala imaculată. Simbolica stîlpilor nu acoperă un facil triumfalism religios, ci o mereu adîncită grijă, o incertitudine solidificată precum pojghița de gheață deasupra unei ape adînci pe care, neputînd s-o scrutezi cu ochiul, o poți măcar străbate cu piciorul. Între două perisabilități consecutive, între două orizonturi niciodată sigure – cel pe care se sprijină și cel pe care îl sprijină – *stîlpul* se menține într-o verticalitate imperfectă, slăbit cum este de chiar miezul său moale, perisabil. Contrar convingerii lui Sorin Dumitrescu, ipostazierea *stîlpului* reprezintă chiar o tăietură fenomenologică sui generis, magistral împlinită pictural. Arhetip, model, simbol, toate aceste noțiuni sînt lipsite de consistență în raport cu realitatea, cu intensitatea acestei forme a prezenței – *stîlpul*. Păcat că la această problematică s-a adăugat „retrospectiva", cuprinzînd întristătoare *Interioare de biserică* în care strane, racle și pernițe muiate-n tente de verde, galben și roșu (ce-și fac nepermise deservicii reciproce) sînt transpuse din realitatea specială a bisericii (în care își găsesc toate locul și rostul), în mediul neîndurător al tabloului, în care farmecul inefabil al modelului devine pură stridență plastică. Cît despre grafică (desen, acuarelă), cu excepția *Cerdacului Maicii Antima* (locul din care a fost desprins *stîlpul*), se putea renunța întru totul, deoarece grafica lui Bernea ar trebui expusă în cel mai bun caz sub pseudonim. Dacă chiar ar trebui expusă... *Grădinile*, de-o frumusețe nelalocul ei, sînt în cea mai mare parte adevărate suplicii pentru ochi, întrucît tușele inutil de mult vibrate transformă pînza într-o

Scanned with CamScanner

suprafață ce clipocește permanent. Și asta din cauza verdelui, de care se abuzează. Cînd măsura este păstrată, ochiul își poate vedea de treabă, constatînd că, prin 1989, *Grădina de la Văratec* (cat. nr. 21) arăta foarte bine primenită în ocruri. La fel și alte cîteva ipostaze, în care anumite contraste și asprimi trimit la unele dintre cele mai bune peisaje ale Vameșului Rousseau.

22, 29 iunie-5 iulie 1994

Scanned with CamScanner

Ne-simțirea

În ultimul număr al revistei *Dilema*, domnul Andrei Pleșu își exprimă convingerea că una dintre cronicile mele, cea referitoare la expozițiile Horia Bernea, poate fi subsumată unui fenomen mai general, pe care domnia sa îl detectează în societatea noastră și pe care îl identifică drept ne-simțire. Nu știu cît de tipică este această „epidemie" pentru perioada de față și dacă nu cumva ne-simțirea este doar un nume (restrictiv, ca oricare altul), aplicat unei realități mult mai consistente și, în primul rînd, nu de dată recentă – căci este altceva decît ne-simțire felul în care Penteu rămîne orb în fața harului bacchantelor ? *Conu Leonida față cu reacțiunea* nu operaționalizează oare sindromul *ne-simțirii*, la fel ca și *Cîntărețța cheală* ? *Ne-simțirea* nu este doar a timpului și locului nostru. Pe domnul Pleșu îl „obsedează însă o altă formă de ne-simțire". Este *ne-simțirea* publicului față de Horia Bernea. *Ne-simțirea* breslei, a criticilor chiar. *Ne-simțirea* subsemnatului *in spe*. Domnul Pleșu are nostalgia unui „moment de normalitate", în care „asemenea expoziții mobilizează fulgurant atenția publică". E drept, în alte părți așa se întîmplă – din prea-simțire se recurge la „punerea în vedetă". Iar „artistul devine un reper impozant al cetății". Atunci cînd el se numește Andy Warhol ori Jeff Koons. Dar numai atunci. Nu are rost să ne îmbătăm cu apă rece – Bernea nici aici, nici aiurea nu va produce asemenea efecte, chiar dacă este, indubitabil, unul dintre cei mai semnificativi artiști contemporani. Și este bine că se întîmplă astfel, întrucît prea-simțirea („ziarele și televiziunea") este, din păcate, tot o formă de *ne-simțire a artei*. Diferența dintre *ne-simțirea*

Scanned with CamScanner

clamoroasă și *ne-simțirea* silențioasă nu este una de natură, ci de aparență. A deplînge faptul că lui Bernea i-a fost rezervată o *ne-simțire* și nu cealaltă, este dovada unei lucidități diminuate în raport cu descrierea cel puțin incisivă a fenomenului. O descriere nefructificată tocmai din pricina premisei, anume ideea că *ne-simțirea* este o epidemie. Realitatea este mult mai înfricoșătoare, căci starea actuală nici *ne-simțire* nu poate fi numită. E doar normalitate, croită după chipul și asemănarea noastră. Cronicile subsemnatului au încercat să contrazică nițel această stare, fără a o nega și fără a o transfera în registrul maladiv. De aceea, din ele emană adesea o veritabilă nesimțire, pe care domnul Pleșu a asimilat-o analitic – din comoditate, poate – fenomenului *ne-simțirii*. Însă e vorba de cu totul altceva – de impertinență, necuviință ori sfruntare. Dar nu de *ne-simțire*. E pur și simplu o altă simțire. Ceea ce l-a deranjat pe domnul Pleșu era de fapt *nesimțirea* respectivelor texte, și nu *ne-simțirea* lor. Tonul și termenii utilizați îl irită cel mai mult, ca fiind inadecvați obiectului, ducînd la ratarea acelui deziderat pe care domnia sa îl numește ,,exactitatea neutră a judecății". Dar de ce tocmai acesta ar fi, aprioric, rostul criticii ? De ce o cronică de artă trebuie să aspire la valențe științifice atunci cînd, de fapt este apanajul subiectivității ? Domnului Pleșu îi stă la îndemînă să considere că asemenea texte reprezintă aplicarea imatură sau umorală a unei rețete al cărei secret, printre alții, îl deține și domnia sa. Dar dacă nu este vorba despre aceeași rețetă ? Poate că textele respective se sustrag unui asemenea demers tipizat, tocmai pentru că acesta a fost ,,infectat" de *ne-simțire*, îmbuibat cu panegirice și constipat de atîta metafizică. Poate că riscul terminologic are și o motivație curativă, asumată. Multă ,,generozitate afirmativă" și ,,consacrare" nu se poate spune că au făcut prea bine criticii autohtone, grăbită să tămîieze transcendențe în stînga și-n dreapta, sub presiunea suflării fierbinți a posterității. De aceea am preferat un discurs mai destins, fără să mă sinchisesc prea mult de generațiile ce vor veni și mă vor găsi ,,neserios". Însăși ,,băscălia minoră" este subîntinsă de o înclinație resentimentară mărturisită, destul de justificată în cazul lui Bernea. Dar

Scanned with CamScanner

nici asta nu înseamnă *ne-simțire*. Din chiar perspectiva domnului Pleșu, nu discursul meu *nesimțit* pune probleme, ci inerția celorlalți, *ne-simțirea*. Desigur că simt că nu se poate scrie despre Balzac ca despre Pierre Loti. Dar atunci cînd toată lumea scrie despre Balzac ca despre Balzac, începi să gîndești dacă nu cumva ar fi mai euristic să scrii despre Balzac chiar ca despre Pierre Loti... Cu riscul să rămîi „victima unei dezinvolturi prost plasate".[1]

P.S. În urma reacțiilor convergente pe care le-am cules, ca problemă strict profesională, mă văd obligat să menționez că, în ceea ce privește grafica pe care a expus-o Bernea, rămîne așa cum am stabilit.

Dilema, 22-28 iulie 1994

---

[1] Articol-răspuns la textul „Ne-simțirea" de Andrei Pleșu, din care reproducem următoarele fragmente:

„Domnul Erwin Kessler semnează o cronică intitulată prea colocvial «Mult Bernea» (ca și cînd calitatea celor două expoziții e o simplă problemă de acumulare) și adoptă, cu o aroganță întristătoare, stilul edificat al belferului sigur de sine. Domnul Kessler e plin de calități : scrie cu talent, manevrează o bună cultură vizuală și are intuiții remarcabile. Împărtășesc opiniile D-sale cu privire la inflația (neo)ortodoxă și găsesc că are dreptul de a-și lua distanță față de fenomenele artistice care merg împotriva gustului și convingerilor D-sale. (Socotesc, de asemenea, deplasată iritarea unor artiști – fie și notorii – care nu acceptă decît comentarii omagiale și reacționează la orice obiecție ca la un act de lezmajestate.) Problema D-lui Kessler e însă alta. Poate că ține de vîrstă (e, totuși, un începător) sau de cine știe ce umori bilioase. I-am citit de curînd un «drept la replică» (în *Cotidianul*) în care țîfna juvenilă și o mică vanitate rănită reușeau să polueze argumentația. Dl. Kessler e, adesea, victima unei *dezinvolturi* prost plasate. El ține încă mai mult la prestigiul *părerii sale* decît la *exactitatea neutră a judecății* și nu știe încă, despre critica de artă, ceva esențial : anume că, în forma ei matură, ea se justifică prin generozitate afirmativă, prin ceea ce apără și consacră. Pe scurt, că ea trebuie să fie, predominant, o specie a iubirii și nu o jubilație demolatoare."

Scanned with CamScanner

Clasicii zilei

Dedicată Zilei Mondiale a Culturii, expoziția *Clasici ai picturii contemporane românești* de la Muzeul Național de Artă ține să tulbure și mai rău apele deloc limpezi ale fluviului de „valori" artistice contemporane. Sub genericul neinspirat, deși pretențios, ce îmbină concepte aflate dintotdeauna într-o tensiune maximă (clasic/contemporan), sînt așezate nume precum Corneliu Baba, Catul Bogdan, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Ștefan Constantinescu, Aurel Ciupe, Dimitrie Ghiață, Paul Miracivici, Ion Țuculescu, Gheorghe Vânătoru. Nu numai că aceste nume nu au nimic în comun (fiind alese ca la tombolă), ci însăși „clasicizarea" lor surprinde. Nefiind vorba, evident, de o clasificare tipologică (întrucît mai toți sînt – într-un fel sau altul – moderniști), înseamnă că alăturarea lor s-a făcut după criterii axiologice, ceea ce uimește și mai mult : de ce ar fi Ștefan Constantinescu ori Gheorghe Vânătoru „clasici" ? Ei au fost doar niște artiști cumsecade, ce și-au văzut de meserie. Mai mare deserviciu nu li se putea face decît să fie expuși laolaltă (nu doar spațial, ci și valoric) cu Țuculescu, care îi strivește pur și simplu. E o nepotrivire crasă, deși poate cea mai benignă, dintr-un lanț de gafe ce transformă gruparea unui număr de tablouri frumoase într-o ridicolă farsă expozițională, produsă de o politică culturală rudimentară, ce se deconspiră prin modul facil în care pretinde că soluționează problemele (în fond false) pe care le ridică. Inventarea unor noi „clasici" este pretextul insinuării unei grave, absurde idei – „contemporaneitatea a trecut deja". Motivația expoziției rezidă în convingerea că doar artiștii morți pot fi considerați clasici. Atunci cum pot ei să ne fie contemporani ?

Scanned with CamScanner

Cum ne poate fi contemporan chiar și Corneliu Baba, al cărui autism îl așează în tradiționala detașare prescrisă de retorica genialității, ce-l menține dincolo de bine și de rău ? Se prea poate ca maestrul Baba să cîștige pariul cu eternitatea, dar nicidecum pe acela cu contemporaneitatea, cu care în chip nelegitim este încărcat de către organizatorii expoziției de la Muzeul Național, care pun prea mult și în același timp prea puțin în sarcina ultimului maestru în viață. Siguranța de sine, desăvîrșirea plastică și elaborarea unui univers strict autonom l-au propulsat pe Țuculescu – de multă vreme deja – către teritoriul valorilor incontestabile. Dar Țuculescu nu este un contemporan, ci un a-temporal, iar minoratul la care lucrările sale le condamnă, prin forța ce le caracterizează, pe toate celelalte exponate, creează o discrepanță ale cărei consecințe negative se răsfrîng chiar și asupra tablourilor sale, ce apar neverosimil de singulare și puternice. Includerea lor în această expoziție subliniază o dată mai mult nedreptatea la care continuă să fie supus Țuculescu, încă lipsit de o galerie în București, care să fie dedicată exclusiv operei sale. Păcat că formidabila colecție de la Craiova nu se află, totuși, în capitală.

„Contemporaneitatea" lui Ciucurencu este cea mai dăunătoare, deoarece „școala" sa (cea mai numeroasă și coerentă în peisajul picturii actuale) este un exemplu clar de epigonism. Ciucurencu poate fi considerat un clasic, dar *nu* al contemporaneității, ci *în raport* cu aceasta, cu o parte distinctă a ei, cu cei cantonați în prepararea unei rețete – „elixirul Ciucurencu" – a cărei corectă administrare ferește artistul de febra creației ori de alte boli profesionale. Dar tocmai prin aceasta respectivii epigoni sînt privați de contemporaneitatea pe care – cronologic cel puțin – trebuie să și-o asume. De aceea ei rămîn mai degrabă „ai lui Ciucurencu" decît „ai noștri".

Toate aceste confuzii și manipulări sînt justificate doar de ambiția organizatorilor de „a lăsa pe dinafară" pe acei artiști care ne sînt contemporani nu doar temporal, ci și spiritual (să-l numim, la întîmplare, pe Horia Bernea), pe cei a căror actualitate este vizibilă în opera lor interogativă, poate contradictorie, împăr-

Scanned with CamScanner

țită. Dar a căror nesiguranță este mult mai semnificativă pentru noi, cei de acum, decît liniștea înălțimilor „clasice". Expoziția de la Muzeul Național de Artă se dorește un baraj ridicat în calea șuvoiului spiritualist din arta contemporană, dar și în calea aceluia experimentalist. Pentru că presiunea vine din două părți, barajul – mai devreme sau mai tîrziu – se va prăbuși. Iar de suferit nu vor avea cărămizile, căci opera lui Țuculescu se va ridica mai sus, o dată eliberată de ambițiile meschine ale altora. Vor avea de suferit doar lucrătorii – arhitecții deșertăciunii de azi.

22, 6-12 iulie 1994

Scanned with CamScanner

Nici una, nici alta

Nici „post-bizantinismul", nici „post-modernismul" n-au fost demolate ori apărate în articolele publicate în această rubrică, unde au fost întotdeauna evitate falsele dihotomii. Dacă Magda Cârneci presimte tensiuni acute în arta românească recentă, atunci acestea ar trebui să transpară nu doar în teritoriul discursului său, ci și în realitate. Or, lucrurile sînt în fapt mult mai amestecate decît arată ele pe rafturile ordonate ale istoricului de artă, întrucît „grupările" și „direcțiile" sînt, vai, constituite chiar din artiști, nu din idei în stare pură. Iar artiștii sînt inegali valoric, deși adesea consecvenți ideologic. Consecvența este însă o problemă mentală, în timp ce realizarea ei angrenează artistul cu toate dimensiunile sale, dacă le are. Această constatare nu poate să țină de „umori tinerești și criterii formale superficiale", ci de realitatea propriu-zisă. Iar bunul-simț nu face parte din „poncifele critice" (poate poncifurile), cum crede Magda Cârneci, măcar pentru că el inhibă un anumit filistinism, acela de a reclama eternul protecționism cultural necesar conservării autenticității spirituale naționale – „o enclavă care merită protejată" – adică o rezervație de bouri simbolici care să degenereze lent sub privirile exaltate ale unui public simpatetic. Sigur, ar fi frumos, înălțător, katharsis pur. Dar ar fi fals și necrofil totodată. Chiar dacă sînt ocrotiți și analizați *in vitro*, unii artiști sînt sortiți pieirii, ca și bourii, a căror dispariție nu a dus însă la dezagregarea întregului ecosistem. E de neconceput ca miezul spiritualității naționale să fie constituit doar de trufandale culturale produse în serele simbolice. De aceea, a vedea „direcțiile" artistice în cauză drept niște cooperații meșteșugărești cu standarde specifice, inatacabi-

Scanned with CamScanner

le, e o dovadă de superficialitate, chiar dacă una bine intenționată. Nostalgia corporației a fost adesea resimțită de artistul român, care a avut nevoie de un „noi" pentru a-și confecționa un „eu". De aceea avem acum neo-ortodoxiști, neo-avangardiști, post-modernişti, optzeciști și alți zeciști care se întrec în a-și revendica programe și întîietăți, înainte de a propune personalități. „Direcția" și „progresul" nu reprezintă cușete de lux în trenul către nemurire – Picasso ori Braque sînt oare împuterniciți ori epuizați de eticheta „cubiști" ? Excesele și fanfaronada teoretică a cubismului au fost demult demistificate, dar unele opere au rezistat. Și nu din cauza programului din spatele lor, ci tocmai pentru că „ochiul critic" a fost lăsat „să privească lucid și să judece", fără să i se ceară „să-și adecveze armele și uneltele la obiectul de cercetat", deoarece aceasta ar fi încălcat regula lucidității, căci excesiva adecvare înseamnă adesea (auto)mutilare : cine merge cu un șchiop pe drum, începe să șchiopăteze, spune proverbul. A te adecva la un tablou cubist strict ca la un tablou cubist, ori la o operă neo- ortodoxistă doar ca la o operă neo-ortodoxistă, înseamnă a te lăsa prins fără știință într-un cerc vicios. Tautologia conservă, dar nu este euristică în raport cu realitatea. A impune un tabu hermeneutic („să nu tranșăm vehement"), este pur și simplu ineficace – de pildă criteriile formaliste aplicate într-adevăr artei neo-ortodoxiste sînt justificate de modernismul explicit al respectivelor lucrări. În plus, un „dincolo" care nu trăiește plastic e doar un enunț, nu o operă de artă. De aceea, în această rubrică s-a practicat o critică de artă poate riscantă, dar niciodată redusă la nivelul generalităților pompoase. Poate că sînt „prăfuite", dar principiile kantiene ce au stat și stau la baza acestor demersuri impun anumite exigențe. Pentru unii, ele sînt de neînțeles, iar pentru alții, de nesuportat. Tocmai de aceea au fost operate anumite departajări – în primul rînd au fost urmărite fenomenele concrete, nu „post-bizantinismul" ori „post-modernismul", ci anumite expoziții și artiști. Magda Cârneci procedează însă invers : legitimînd într-o primă instanță „direcția", sfîrșește prin a reproșa contestarea unora dintre reprezentanți. O eroare (psiho)logică utilă demonstrației, dar nu mai puțin eroare – poate

Scanned with CamScanner

cineva să afirme că toți artiștii dintr-o grupare sînt o apă și-un pămînt ? Tocmai de aceea, în această rubrică uneori s-a „tranșat", căci n-a fost vorba de afilieri ori preferințe teoretice și nici de impunerea unor pretenții evoluționiste (lucruri de altfel absurde în artă), ci de perceperea unor realități. N-a fost căutată utopic schimbarea, ci confirmarea, alta decît declarația de identitate („noi sîntem români", în varianta post-modernistă ori neo-ortodoxistă). Iar dacă e vorba că se întîmplă ceva grav cu arta noastră acum, acel ceva nu este războiul dintre „antici" și „moderni", ci *simularea*. Simularea și de-o parte și de alta.

P.S. Multă atenție la „o revenire înapoi", doamnă Magda Cârneci.[1]

Drept la replică rămas nepublicat în *22*, iulie 1994

---

[1] Replică la Magda Cârneci – „Post-bizantinism ori post-modernism ?", publicat în **22**, nr. 27 din 6-12 iulie 1994, din care oferim cîteva extrase :

„Bîntuie în presa culturală din ultima vreme un vînt polemic stîrnit de ultimele expoziții ale artiștilor care ilustrează direcția «post-bizantină» ori «neo-ortodoxă» din pictura românească de azi. Reprezentanți cunoscuți ai acesteia dau interviuri, iau poziții autoritare ori critice față de probleme culturale curente, răspund la anchete pe teme provocatoare ori delicate. Tineri (sau mai puțin tineri) reporteri, jurnaliști ori critici de artă îi asaltează, îi interoghează, îi contestă cu tiruri verbale mai mult sau mai puțin violente, mai mult sau mai puțin adecvate.

E normal să le ceri neo-ortodoxiștilor să se «depășească», să «evolueze», adică să-și părăsească poeticile proprii și să se supună principiului «progresist» modernist, cînd ei profesează tocmai o gîndire artistică ce refuză anumite axiome moderniste ? La urma urmei, artiștii neo-ortodoxiști sînt și ei oameni : de ce să le reproșezi lor ceea ce în general se acceptă pentru atîția alți artiști simili-moderniști, clasic-moderniști, neo- moderniști, care și-au construit cariere universitare și academice numai pe cîte o unică găselniță vizuală practicată apoi cu variațiuni infinite o viață întreagă... Și de ce să-i judeci rapid pe artiști importanți ca Horia Bernea ori Marin Gherasim după umori tinerești și criterii formale superficiale, de școală, cînd e limpede că pictura lor refuză «pura vizualitate» chiar dacă e împlinită estetic, cînd în mod declarat ea vrea să trimită «dincolo» de pelicula picturală, într-un efort disperat și poate utopic de a găsi o ieșire din circularitatea modernistă de tip «o pînză e o pînză», atît de prăfuită acum ?

Într-o perioadă cu sechele post-comuniste, dar și cu presimțiri ori aprehensiuni postmoderne, într-o perioadă deschisă deci analizei și retrospecției, predispusă privirii înapoi asupra unui spectacol de modernitate politică și estetică, e mai mult decît necesar să lăsăm ochiul critic să privească lucid și să judece. Dar să-i cerem să-și adecveze armele și uneltele la obiectul de cercetat. Și mai ales să ne cerem să ne privim cu luciditate principiile și poncifele critice."

Scanned with CamScanner

Legenda

Retrospectiva Magdalena Rădulescu (la Muzeul Colecțiilor) trimite, precum multe alte recuperări, revizuiri și restituiri asemănătoare, la același miraj al generației „eroice" care, afirmată în cultura românească interbelică, a optat pentru și a fost confirmată în cultura europeană postbelică. La fel ca alți intelectuali români exilați, Magdalena Rădulescu a fost asimilată de către spațiul cultural francez, deși întreaga sa viziune artistică a rămas tributară „specificului național", conservat cu o strictețe poate exagerată, simplificatoare ; motivele recurente în opera sa sînt dansatorii-călușari prinși – în cercuri concentrice – într-o horă fără de sfîrșit. Extatici, călușarii (metamorfozați uneori în personaje mascate forfotind carnavalesc) sînt distribuiți ritmic pe suprafața tabloului, ca un fel de șiraguri de mătănii colorate ce activează memoria spirituală (aceea a ideilor mai degrabă decît cea a formelor), dar care anulează sau cel puțin neglijează memoria vizuală propriu-zisă. De aceea, pictura Magdalenei Rădulescu este – structural vorbind – eminamente repetitivă. Obstinat, dansul, deși sugerează un dinamism cosmic, o undă seismică ludică, rămîne, din perspectivă pur picturală, doar un seism caligrafic, anluminura unui text ce poate fi bănuit, deși lipsește, înghițit fiind chiar de către exuberanța semnelor ce trebuiau să-l comunice. Inovînd minim din punct de vedere plastic și neocolind șabloanele ori decorativul pur, Magdalena Rădulescu reușește să se mențină însă în teritoriul artei motivate tocmai datorită fanatismului și fixației pentru o transcendență de timpuriu identificată cu „spiritul gliei" ce răzbate din trupurile

Scanned with CamScanner

dansatorilor săi care, imobilizați precum niște plante în vîrtejul tabloului, pun însă în mișcare universul cromatic din jurul lor. Din această pricină se produce o contaminare plastică între registrul mistic și cel ludic, detectabilă nu doar în transfigurarea dansului în ritm cosmic, ci îndeosebi în gestica dansatorilor surprinși întotdeauna în postură de *oranți* (cu brațele ridicate în *W*). Dansul devine rugă, vîrtejul capătă sens, iar decorativul se revelează drept dublura unei simbolici coerente, poate nu integral creștine, dar cu rădăcini într-un sui generis auto-chtonism. Această ambiție a Magdalenei Rădulescu transpare și din portretele sale, în special din cele timpurii (nu foarte bine reprezentate în această expoziție), în care, în chip alegoric aproape, figurile feminine românești aspiră la dimensiuni împărătești-bizantine, așa cum sînt surprinse cu figuri rigide, solemne, precum în fotografiile de la începutul secolului, în care simple țărănci cu chipul învăluit în borangic erau așezate – amuzant poate, dar deloc penibil – într-o scenografie străină, urbană, cu poduri și parcuri, contrafăcută în atelierul vreunui fotograf de tîrg. Chipurile acestor femei, arhetipale prin trăsăturile lor perfecte (atît în portretele Magdalenei Rădulescu, cît și în fotografiile vremii), evocă o românitate așezată, stăpînă pe sine, fără vreo legătură cu ideologiile naționaliste bombastice, tipică însă pentru o clasă, aceea a numeroasei țărănimi mijlocașe care – pare-se – era chiar o rasă. O rasă aproape dispărută. Chiar dacă a fost fiica unei familii de intelectuali, Magdalena Rădulescu, una dintre frumusețile vestite ale epocii sale, făcea parte, fără doar și poate, din acea rasă. De aceea, nostalgia obsesivă și oarecum naivă a operei sale rămîne în fapt măsura autenticității unei epoci definitiv intrate în legendă.

P.S. Deși nu este exclus ca în articolul publicat de către Magda Cârneci în numărul din 6-12 iulie al revistei **22** să se facă – prin expresii precum „umori tinerești" – trimiteri la subsemnatul, nu pot oferi așteptata satisfacție a unei polemici. În primul rînd pentru că post-bizantinismul (neo-ortodoxismul) este o poamă ce s-a răscopt în această rubrică. În al doilea rînd pentru că dihoto-

Scanned with CamScanner

mia post-bizantinism/post-modernism e falsă, căci îi lipsește cel de-al doilea termen, întrucît în afara unei incerte postmoderneli oportuniste, în cultura română contemporană nu există nimic de acest gen.

22, 21-26 iulie 1994

Scanned with CamScanner

Derizoriul estival

Timp de o săptămînă (22-29 iulie), la sediul Grupului pentru Dialog Social s-a derulat o nu îndeajuns de insolită manifestare artistică, auto-intitulată, pretențios, în engleză, ART-MANIFEST-SHOW, o formulă al cărei sens (nu doar literal) rămîne de nedeslușit. Protagoniștii acestei „expoziții", Grupul celor patru (dintre care trei sînt încă studenți), au ambiționat nici mai mult nici mai puțin decît realizarea unei adevărate *Gesamtkunstwerk* în aer liber – sculptură, pictură, (foto)montaje, grafică, muzică, *performance*, poezie. A fost ceva neobișnuit, aproape dinamic ; locul a căpătat o nuanță de veselie și destindere ce nu-i ședea rău, lumea s-a mirat (unii au și înjurat), ori pur și simplu a trecut imperturbabilă, ținînd să-și păstreze sobrietatea cuvenită. Așadar s-a produs ceva animație. Dar, din păcate, doar atît. Tinerii artiști s-au dovedit, paradoxal, mult prea grijulii cu gustul publicului, menajînd convențiile acestuia prin expunerea majorității tablourilor în chip „instituțional", sub sticlă, cu rama de rigoare, iar în cazul unora dintre sculpturi n-au renunțat la soclu, acoperit uneori chiar de consacrata catifea vișinie. Lucruri bătrînești, aflate într-un violent dezacord cu ideea, cu inițiativa, cu „elanul juvenil" sugerat de cognomenul grupării, de altfel și acesta nefericit ales – Noul Val (care „noul" ?, care „val" ? ; cînd Noul Val trăgea să moară, membrii Grupului celor patru abia se nășteau). Poate că eterna dorință de a cruța un public – în mod greșit – bănuit a fi arierat nu reprezintă decît o modalitate de a masca posibile carențe de inventivitate, de concepție chiar. În fond, în anii '70-'80 s-au petrecut la noi în țară fenomene artistice alternative de un nonconformism ce i-ar lăsa cu gura căscată pe

Scanned with CamScanner

„noii valiști". Oradea, Sibiu, Baia-Mare reprezintă doar cîteva jaloane. Jaloane probabil invizibile pentru tinerii artiști, care încearcă să reînnoade un fir, dar nu de unde s-a rupt acesta, ci tocmai de la început, de la acea stare primordială confuză, în care se amestecau tradiționalismul și modernismul, convenționalismul și provocarea, opera și gestul. „Noilor valiști" li se pare că publicul autohton a rămas pe undeva în urmă, așa, cam pe la Dada. Ceea ce nu-i adevărat. Tocmai de aceea, în raport cu genealogia destul de stufoasă a noii avangarde românești, întreprinderea Grupului celor patru apare, de fapt, drept o divagație benignă. Un joc de vacanță, tineresc, și mai nimic în plus. Vîrsta la care ludicul devine semnificativ artistic nu este tinerețea, ci vîrsta matură a riscului, cînd multe pot fi pierdute astfel, iar destinderea este imposibil de găsit. La vîrsta „noilor valiști", ludicul nu poate căpăta valențe tragice, iar „opera de artă totală" se transformă în atingerea Absolutului la nivel de juniori, lucru evident și chiar supărător în cazul picturilor lui Ioan Bompa, preparate dintr-un concentrat natural din lucrări de Francesco Clemente, la care au fost adăugate aforisme de genul „L'homme – Toujours En Prison" ori premoniții zguduitoare, dar invariabil cosmopolite, precum „The End of World" (?!). Deși această încercare de a mobiliza artistic spațiul aferent sediului Grupului pentru Dialog Social a demonstrat cît de incitantă poate fi o asemenea idee și cît de generoasă este ambianța respectivă, concluzia firească este că această instituție, dacă vrea să fie propice artei și să gireze asemenea manifestări, trebuie, cel puțin, să gîndească de două ori. Înainte, nu după.

22, 10-16 august 1994

Scanned with CamScanner

Zmeie și titireze

Zmeie și titireze tradiționale au găsit de cuviință să prezinte serviciile culturale japoneze la Galeriile Artexpo (Teatrul Național). Toate erau frumoase, migălos decorate și uimitor de rafinate – adevărate opere de artă (adesea pictate cu măști din teatrul No), aceste jucării amețitoare ale unei civilizații în care ludicul este o formă a profunzimii arătau bine chiar și ca exponate statice, neînvîrtite și neînălțate pe cer. Numai că nici unele, nici altele nu spuneau nimic despre Japonia și japonezii de azi, despre adevărurile unei civilizații scindate, în care modelele tradiționale sînt corodate pînă la neantizare, reclamînd inițiative disperate cum este aceea – nu tocmai recentă – prin care guvernul japonez a acordat un fel de pensii viagere pentru aceia care vor să se reîntoarcă și să rămînă la stilul tradițional de viață, asigurînd perpetuarea artificială a unei culturi naționale aflate în pragul decimării. Tocmai rafinamentul și fragilitatea ludică a acesteia îi conferă o imunitate scăzută la penetrarea valurilor de noi „valori" ale societății de consum mondiale. Reacția profundă la acest fenomen s-a petrecut mai demult – este vorba despre sinuciderile protestatare ale scriitorilor Kawabata și Mishima. Despre acesta din urmă, un intelectual japonez școlit la Paris spunea recent că și-a pus capăt zilelor din „naționalism". Atît mai rămăsese, după un număr de ani, din gestul neobișnuit al unui scriitor de prestigiu – doar excesul, orbirea, intoleranța. Însuși acest calificativ aplicat unei asemenea conștiințe arată că între timp s-a petrecut exact ceea ce Mishima întrevedea – „înlocuirea" modelelor culturale și „dezlocuirea" conștiințelor. Alte concepte, deci alte realități. Dar către România, Mongolia ori Albania – și poate alte două-trei țări din același eșalon –, Japonia nu trimite altceva

Scanned with CamScanner

decît aceste conserve de tradiționalism cu termenul de valabilitate expirat de vreo jumătate de secol, prin care ținea să rezolve „pragmatic" un fenomen tragic. Ce să-i faci – ochii noștri luminoși cer să se arunce cu praf în ei, praf stelar din Extremul Orient, căci Japonia jucăriilor gingașe nu este nimic mai mult decît o „imagine" propagandistică, deci fictivă, manufacturată ad hoc, identică „imaginii călușărești" a României pe care, nu din lipsă de altceva, o exportăm în Occident pînă la intoxicare, pradă unui pragmatism cu sens schimbat – un „dumping" cultural sui generis. Desigur, în realitate, cultura japoneză contemporană este înstrăinată de olimpianismul propagandistic de „casă a păpușilor" – portretul ei adevărat nu zîmbește candid, ci este adînc fisurat. Or, semnificația, valoarea acestor fisuri culturale depășesc, măcar prin coeficientul de actualitate, rostul și conținutul unei „imagini" contrafăcute. Este o imagine alternativă, neconvențională, pe care Japonia și-o permite în Germania, SUA, Franța. Dar nu în România, percepută probabil drept un Bantustan cultural. De aceea, serviciile culturale japoneze nu s-au gîndit să instaleze o expoziție Isamu Noguchi (care, la urma urmelor, a fost discipolul lui Brâncuși, iar astfel ar fi apărut și o „legătură" tentantă pentru autoritățile române). Cît despre arhitectura japoneză contemporană, ori o documentație despre Gutai, cea mai importantă mișcare artistică japoneză postbelică (echivalentă cu Fluxus, al cărei pivot a fost Beuys), nici pomeneală. *Do ut des*. Poate că japonezii ne-au arătat zmeie și titireze pentru că serviciile culturale române au arătat la Tokyo vreun zmeu de altădată – artiști oficiali ori titireze cu multe fețe, dar fără chip artistic. N-ar fi de mirare ca la anul să fie expuse la București lampioane din Singapore. Doar recent, printre pictorii ce au reprezentat acolo România, se afla și Marin Sorescu !

22, 14-20 septembrie 1994

Scanned with CamScanner

Grafica germană

Expoziția de grafică germană din anii '60, deschisă de către Institutul Goethe la Muzeul Național de Artă (începînd din 23 septembrie), este o verigă dintr-un lanț de asemenea manifestări culturale ce ambiționează survolarea peisajului artistic german din a doua jumătate a secolului. Este vorba, așadar, despre un proiect de lungă durată, cu intenție sistematică, analitică. Poate că istoricismul inflexibil al acestui program-mamut riscă să plaseze fluxul evenimențial specific artei sub semnul unui serialism cu finalitate muzeală, mumificînd sub etichetele cîtorva curente și orientări o producție cu o dinamică aparte, adesea arbitrară. Însă pentru specialiști, și chiar pentru publicul larg autohton, acest tip de expoziții selective realizate din perspectiva ochiului privilegiat al analistului are cel puțin două merite : pe de-o parte familiarizarea cu opere semnificative aparținînd unora dintre cei mai importanți artiști contemporani și pe de altă parte „citirea" unei radiografii pertinente a climatului cultural german al vremii, ceea ce permite și chiar impune comparația cu starea de lucruri din arta românească a acelor ani. Cronologic, pivotul acestei expoziții este cea de-a patra *dokumenta* de la Kassel, din anul 1968. Nouă dintre cei cincisprezece artiști prezentați acum publicului român au expus atunci, iar tendințele conturate de aceștia au rămas jaloane esențiale pentru arta epocii, devenind în același timp criteriile după care a fost alcătuită selecția de la Muzeul Național. Marca profundă a acestor tendințe este succesul „stilului internațional" postbelic, de extracție americană, definit de geometrismul „raționalist" și decorativ al orientărilor hard-edge și op-art. În această direcție converg lucrările unor Albers,

Scanned with CamScanner

Fruhtrunk, Geiger, Heerich, Lenk, Mavignier, Hajek, Pfahler, Mack și Uecker, adică imensa majoritate a lucrărilor expuse la București. Din perspectiva „tradiției" modernismului german, acest succes poate fi apreciat de fapt drept un reviriment, întrucît sursa principală a înclinației postbelice către abstracția geometrică a fost activitatea grupului avangardist de la Bauhaus. Una dintre figurile proeminente de la Bauhaus a fost Josef Albers, care a emigrat în Statele Unite în 1933, exercitînd o puternică influență asupra tendințelor abstracționiste emergente acolo. Tocmai în anii '60 Albers este recuperat în climatul artistic german, dar o dată cu el se înstăpînesc formulele abstracționiste particulare și standardul acceptat al Școlii de la New York, aflate în plină expansiune estetică. Astfel, impunerea acestei orientări în Germania anilor '60 este și nu este un semn de continuitate, este și nu este un semn de inovație. Acest fenomen echivoc schițează una dintre caracteristicile artei germane postbelice – deschiderea spre orizonturile internaționale, orientarea spre sincronism și sincretism mai degrabă decît spre autarhie culturală. Acest proces va rămîne valabil pînă la impunerea retoricii germanice a neo-expresionismului. Chiar grupul „zero", reprezentat în această expoziție prin pilonii săi Uecker și Mack, a constituit unul dintre primele momente de omologare internațională a noii arte germane în ambianța constructivismului postbelic înclinat spre mijloace plastice neconvenționale, cum sînt, de pildă, emblematicele cuie utilizate de către Uecker. Interesant, în arta românească a acelei vremi, grupul „zero" are un corespondent în activitatea grupului timișorean „sigma", ale cărui începuturi au purtat amprenta indelebilă a constructivismului cinetic. Înclinația spre sincronie internațională va impregna și manifestările grupului Fluxus, reprezentat în această expoziție de unul dintre membrii fondatori, Wolf Vostell, încadrat aici eșalonului minoritar al graficii figurative. Serigrafiile sale dezvăluie impactul deosebit al lucrărilor similare pe care curentele pop-art și neo-dada le-au diseminat în anii '60-'70, în special prin grafica lui Robert Rauschenberg. Alături de Vostell, grafica figurativă este reprezentată și de către Horst Antes, personalitate aparte în ambianța artei germane contemporane, realizînd

Scanned with CamScanner

un sincretism plauzibil (cel puțin vizual) între corporalitatea stenică a personajelor lui Léger, ambiguitatea „metafizicii" apăsătoare a lui Giorgio de Chirico și ludicul erotismului din opera tîrzie a lui Picasso.

Ciudat este că deși tehnica gravurii este asociată automat cu arta germană, nu numai prin începuturile sale medievale, ci în mod deosebit prin regăsirea și reinvestirea valorică pe care a marcat-o expresionismul german, în această expoziție „grafica" este reprezentată în special de tehnicile de multiplicare contemporane, legate de pop-art : offset-ul și mai ales serigrafia, devenită tehnica grafică de predilecție în epocă. Gravuri propriu-zise (acvaforte, litografii) sînt doar cele realizate, nu întîmplător, de către cei trei artiști eminamente figurativi, Janssen, Klapheck și Wunderlich, care duc mai departe atît tradiția germană a acestui meșteșug (cultivîndu-i subtilitățile specifice), cît și înclinațiile expresioniste și suprarealiste asociate la începutul acestui secol gravurii. În special Janssen și Klapheck conturează, în două variante complet distincte, o perspectivă kafkiană în care ființele pendulează între antropomorf și zoomorf (Janssen), iar mașinile se impun ca niște monștri domestici dar perfizi, integrînd perfect violența și absurdul cu utilitatea (*Marea Mașină de Cusut „Inchiziția"* de Klapheck este un adevărat prototip în cheie subversivă pop-art al mașinii de tortură din *Colonia penitenciară*).

Evident, expoziția de la Muzeul Național de Artă tinde să creeze un portret ideal al artei germane a anilor '60 și, pentru ca acest portret să fie coerent, el trebuia să fie eliptic, reținînd accentele și nu sunetele încă nearticulate, care vor închega însă mai tîrziu marșul triumfal(ist) al neo-expresionismului : nu poate fi trecută totuși cu vederea prezența, în același peisaj artistic, a cîtorva dintre numele de frunte ale artei germane contemporane – Baselitz și Hödicke în primul rînd. Influența lor crescîndă va modifica nu doar substratul ideologic al artei germane, ci și temeiurile judecății de gust asupra acesteia : cosmopolitismului graficii anilor '60 îi va fi contrapus, treptat, germanismul picturii anilor '80. Accentul va cădea nu doar pe alte idealuri, ci și pe alte tehnici. Multiplicării graficii, convergentă cu începuturile revigo-

Scanned with CamScanner

rării culturii și civilizației germane postbelice, îi va fi preferat eroismul picturii ambițioase, de mari proporții, croite după calapodul unor venituri pe măsură.

22, 28 septembrie-4 octombrie 1994

Scanned with CamScanner

Excese calofile

Retrospectiva Ion Sălișteanu de la Galeria Artexpo (Teatrul Național, etaj 3/4) face parte dintre prodigioasele desfășurări de forțe atît de caracteristice pentru artiștii români, care se raportează la spațiile de expunere ca la niște saci în care îndeasă, dacă este posibil, întreaga lor operă. Lucrările sînt strivitoare nu doar numeric (să tot fie vreo cîteva sute...), ci și calitativ : toate sînt curățel finisate, iscusit panotate și, mai ales, debordant de *frumoase*. O adevărată erupție cromatică de bună dispoziție, bun-gust ș.a.m.d., această expoziție rămîne una dintre mărturiile cele mai atroce ale inconsistenței spirituale a unora dintre artiștii reputați care, refugiați în spațiul ambiguu al „artei pentru artă", robotesc de zor la edificiul șubred al propriei lor posterități. Mulți dintre aceștia au făcut la fel ca Ion Sălișteanu : au luat frumosul în brațe și nu se mai dezlipesc de el, mizînd pe faptul că, cel mai adesea, artiștii care au pătruns în istoria artei au făcut „frumos". Întotdeauna există însă ceva care zgîrie percepția, dincolo de seducția particulară exercitată de către apetisantele savarine pe pînză. În cazul lui Sălișteanu, acest „ceva" este constituit chiar de către relația estetică primordială dintre creator și operele sale, de felul în care el, cel dintîi, le vede, le înțelege, le numește. Desigur, (pre)numele copiilor spun mai multe despre părinți decît despre progenitură. În artă însă, numele operei este însuși chipul său, iar atunci cînd este un nume „căutat", el oglindește (laolaltă cu obiectul) portretul real al spiritualității artistului. În cazul de față, tablourile și titlurile converg într-o identică înclinație *lirică*. Tocmai factura deplorabilă a acestui lirism constituie măsura calității estetice a lucrărilor, al căror aspect zaharisit este produsul viziunilor poetice scoase din bomboniera imagi-

Scanned with CamScanner

nației pictorului. Unele dintre aceste dropsuri ale inspirației se numesc : *Tenebre vegetale, Lume catifelată de petale, Blîndul mister, Neîntîmplătoare atingeri, Buchetul durerii, Mustirea ierbii*. Paroxismul acestui lirism devastator este atins în grupajul de portrete idealizate („caractere"), a căror calitate plastică mediocră este depășită doar de către titluri : *Duioasa fermitate, Supusă privirii, Vagă reconstituire*. Uneori, această degringoladă produce efecte comice datorită absurdelor contradicții în termeni, de genul *Prăbușiri arhitectonice* (?!). Alteori, efectele sînt grotești prin lipsa de măsură și prin obtuzitatea spirituală pe care le relevă, precum în cazul acelei intolerabile Răstigniri intitulate pompieristic *Chinul luminii*. Cîtă prețiozitate, atîtă găunoșenie. De la începutul acestui an, doar în expoziția Marilenei Preda-Sânc au mai putut fi admirate puseuri cromatice atît de bombastic intitulate, extrase din măreațe viziuni cosmogonice („peisaje cosmice" etc.).

În cazul lui Sălișteanu, coroborarea compozițiilor cu titlurile vădește caracterul meschin-liricoid al operei, lucru semnificativ pentru mai multe personalități asemănătoare din arta contemporană românească, în cazul cărora puerilitatea și sentimentalismul facil trec drept atribute ale perfecțiunii, cînd de fapt acest olimpianism grav și iluminat maschează o uluitoare suficiență și platitudine sufletească. Către ce dimensiune spirituală reală se deschide acest frumos-fără-de-rost al operei lui Sălișteanu ? Doar către bucuria copleșitoare, insuportabilă, a unei lumi excedentar edenice, în care culorile se gudură unele pe lîngă altele, prevenitoare și fandosite ca niște fete bătrîne rujate și fardate. Ipocrizia funciară a acestei situații este deconspirată și de repetarea la nesfîrșit a acelorași șabloane compoziționale, cu diferența că ici-colo galbenul ia locul roșului, pentru ca mai apoi să cedeze în favoarea albastrului. Deși pare că izbucnește din suflet, pictura lui Sălișteanu, fiind esențialmente repetitivă, este complet descoperită în ceea ce privește putința de a atinge un sens, un rost superior aceluia pur perceptiv, imediat. „Sufletul" artistului nu este decît un penel care știe cum să împace culorile. Și care, din această pricină, se crede poet.

22, 26 octombrie-1 noiembrie 1994

Scanned with CamScanner

La început

Parcă și în ceea ce privește fotografia, totul a fost spus de la început. Cel puțin expoziția adusă de către British Council la București (Galeria Artexpo, Teatrul Național) demonstrează acest lucru cu prisosință, în special prin selecția reprezentativă din opera lui W.H. Fox Talbot (1800-1877), însoțită de o serie de fotografii aparținînd altor doi contemporani ai săi : John Dillwyn Llewelyn și Nevil Story Maskelune. Onomastica aceasta aparte prefigurează o lume, aceea a lui Dickens, lumea burgheză și funcționărească, pendulînd între picnic și hîrțoage, cutreierată de ambiții și pasiuni monotone, ce transformă oamenii în personaje scrobite, stăpîne pe un sine tipizat ; exemplare în acest sens sînt portretele din „galeria oxoniană" a lui Maskelune, conținînd figurile stenice ale unor universitari de marcă, inventatori și cărturari peste ale căror invenții și cărți s-a așezat colbul cultural al secolului XX. Dillwyn Llewelyn, al cărui nume (veritabilă cascadă fonetică) îi și sugerează opera, este atașat acelei minore însufleții romantice ce-i fixează ochiul asupra acelorași puncte : cataracte, înălțimi golașe, desișuri ce ascund ruine. Este scenografia romanului „gotic", viziunea „dramatică" gen Horace Walpole, care, în ipostaza fotografică luminoasă și descriptivă, apare ciudat de benignă, caraghioasă, în special atunci cînd pe o înălțime bătută de vînturi se instalează familia numeroasă a fotografului la... un picnic. Demistificator fără voie, artistul se lasă pradă acelei trăiri insesizabil scindate, acelui tragism burtos, suprasaturat de reverie și bonomie totodată, împăcînd „transa" și masa.

Fox Talbot, (re)considerat din ce în ce mai mult drept unul dintre cei mai însemnați fotografi ai tuturor timpurilor, este orice

Scanned with CamScanner

altceva decît un „pionier". El nu cucerește teritorii noi pentru o artă nouă, ci invadează cu aparatul său miraculos tocmai teritoriul pe care – la fel ca mulți alți fotografi – îl rîvnește, anume pictura. Tocmai de aceea Fox Talbot *nu imortalizează*, ci construiește, *compune* scene și chiar structuri spațiale. Opera sa pare constituită din „citate" după artiști celebri : Watteau (*Vînzătorul de fructe*), Teniers (*Jucătorii de șah*), ori Vermeer (*Femeie citind o carte*). Fox Talbot ține să reconstruiască scheme compoziționale clasice. Uneori chiar le surclasează, prefigurînd rezolvări plastice de importanță majoră în *pictura* de după el : *Masa pentru micul dejun* nu este doar „inspirată" de modele olandeze, cum ar fi, să zicem, Pieter Claesz, ci, mai mult, anunță (ca și *Dantela*), prin bidimensionalitatea acuzată și prin marcarea ritmului decorativ linear, perspectiva lui Matisse asupra naturii statice. Portretele de meșteșugari ale lui Fox Talbot nu vor avea rival pînă la August Sander, în perioada interbelică ; *Tîmplarii, Zidarii* și *Lucrătorii de la mînăstirea Lacock* sînt, fiecare în parte, „der letzte Mann", sălbăticiuni urgisite trebăluind într-un colț. Cît despre valențele „metatextuale" ale operei sale, o lucrare precum *Centrul de producere a fotografiilor, Reading* rămîne o mărturie de factură „post-modernă" : Fox Talbot surprinde cîțiva fotografi în timp ce reproduc opere de artă (*Cele trei Grații* de Canova, pare-se). Acesta poate fi chiar un motto pentru întreaga sa operă : fotografia perpetuînd Arta, totul imortalizat de către Arta fotografică. Dar rămîne în afara acestui motto intelectualist tocmai o lucrare precum *Ușa deschisă*, cea mai cunoscută fotografie de Fox Talbot, al cărei aer enigmatic (o ușă deschisă în fața căreia se află o mătură și un felinar) va avea de așteptat „explicitarea" adusă de către toată opera lui Magritte. Pentru arta fotografică a timpului nostru, Fox Talbot rămîne un ideal cu funcție critică, întrucît cenzurează implicit libertatea în gol și futilitatea instantaneului, paradigma contemporană a fotografiei.

22, 26 octombrie-1 noiembrie 1994

Scanned with CamScanner

Alandalarta

Expoziția Anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană (2-4 noiembrie, la Muzeul Țăranului Român) a fost cel mai important eveniment artistic al anului 1994. În ciuda atmosferei de Jurassic Park hiper-computerizat (fax, e-mail, video, sintetizatoare de sunet etc.), evenimentul comunicațional a derutat, a dezamăgit și a dezangajat cea mai mare parte a publicului. Dintr-o manifestare de anvergură, ce ar fi trebuit să activeze harta geo-artistică a țării, inertă (cum se știe) din punctul de vedere al esteticii contemporane „interactive", expoziția de față s-a dovedit doar un bluff computerizat, o probă de microfon prelungită pînă la exasperare, care, în plus, s-a dorit și „discurs". Care au fost cauzele acestui naufragiu ?

I. Întîi de toate „iluminismul mioritic" specific, deja codificat de către Caragiale – „vrem progres cu orice preț". Rezultatul este compromiterea ideii de progres, întrucît omologarea artistică a mijloacelor tehnice contemporane se face treptat, fiind justificată doar de un anumit nivel de maturizare a întregii societăți. Or, în România computerul are o influență puternică doar asupra unei părți a generației tinere, în rîndurile căreia există, e adevărat, o „isterie" a computerelor. Numai că în această expoziție nu a existat nici un proiect care să marcheze distanțarea ludică față de computer. Dimpotrivă, „evenimentul comunicațional" de la Muzeul Țăranului Român s-a dovedit o nouă exemplificare a fetișizării infantile a computerului, deși nici unul dintre proiectele prezentate nu avea nevoie intrinsecă de computer, acesta fiind utilizat doar sub presiunea acomodării cu exigențele organizatorilor.

Scanned with CamScanner

II. În al doilea rînd, *01010101*... s-a vrut un eveniment comunicațional care să dea seama de contextul social al momentului. Cel mai adesea însă, impresia artiștilor a fost că scopul lor este realizarea unei ,,sociologii romanțate". Marilena Preda-Sânc ne-a făcut să plîngem pentru soarta bătrînelor dintr-un bloc de pensionari din Iași, Teodor Graur a reliefat problemele orbilor, Bartha Sandor a arătat cît de drăgălași pot fi copiii cu deficiență mintală, Marcel Bunea a investigat o comunitate de țigani, Radu Igazsag o mahala de la marginea Bucureștiului, Judit Egyed a analizat estetica ,,oamenilor muncii", în timp ce Rudolf Kocsis a studiat statutul minorităților ș.a.m.d. Sigur, toate acestea sînt fapte frumoase, lăudabile, bune de dat pe postul național de televiziune. Dar ele demonstrează că majoritatea artiștilor se raportează la locurile comune ale vremii și locului nostru exact ca toată lumea : sînt înduioșați și înduioșează, sînt încîntați și încîntă, sînt bulversați și bulversează. E vorba despre un fel de proletcultism prost mascat de către mijloacele electronice. Confuzia de roluri și de obligații a făcut ca artiștii să se comporte ca niște analiști care au izolat un fenomen, au detectat o metodologie de contact, au pus-o în aplicare, au cules și au prelucrat datele și, în cele din urmă, le-au împachetat în benzi video și grafică computerizată. Puțini dintre ei au prezentat proiecte ,,deschise", care să circumscrie modalitatea în care artistul intervine, modifică și ameliorează situația comunității respective, așa cum se întîmplă cu acei ,,artiști comunitari" care, îndeosebi în Statele Unite, sînt promotorii unui ,,activism" artistic (și nu numai) ce a constituit, indubitabil, modelul intenționat al organizatorilor expoziției *01010101*...

Doi artiști însă au avut acest deziderat – este vorba despre Ion Grigorescu și Alexandru Chira. Proiectul primului nu era, din păcate, decît o sugerare poetică a ceea ce face artistul respectiv de o viață întreagă, în timp ce ,,intervenția" sa propriu-zisă, probabil din cauza lipsei de mijloace, era redusă la o vagă diversiune estetică, insignifiantă în raport cu deșertul de moloz și de blocuri neterminate ce s-a dorit cîndva ,,un cartier nou" în centrul Capitalei. Dimpotrivă, Alexandru Chira a reușit să producă în satul

Scanned with CamScanner

său natal o isterie colectivă de o asemenea amploare (extrasă din modelul Cîntării României), încît a strîns sub semnul „monomentului" său din țevi și tablă, ale cărui pretenții filozofice și simbolic-religioase sînt de-a dreptul comice, toate generațiile și vlăstarele satului, de la bătrîni betegiți la popi și securiști. Privit *à rebours*, proiectul lui Alexandru Chira este într-adevăr semnificativ, întrucît a scos la iveală, fără voia artistului, acel strat psihologic germinativ din care s-a hrănit paranoia culturală a timpurilor care încă n-au trecut. Privită însă ca „proiect de artist", lucrarea lui Chira exasperează prin mulțimea șanselor pierdute, prin incapacitatea artistului care, robit de punerea în practică a „operei sale capitale", *nu realizează ceea ce este cu adevărat semnificativ în comportamentele (secundare) pe care le declanșează*. Acesta este reprosul care poate fi făcut mai tuturor proiectelor și artiștilor participanți, care s-au limitat la observarea unor locuri comune, fără a surprinde implicațiile și fenomenele reziduale. Astfel, Marcel Bunea, Alexandru Chira, Marilena Preda-Sânc, Laszlo Ujvarossy, Teodor Graur, Radu Igazsag, Adrian Timar, grupul Intermedia s-au lăsat pradă acelui cinism inerent omniscienței artistului, care se raportează la amărîții din jur ca la niște cobai hazoși, interesanți numai prin prisma reacțiilor provocate de stimuli diverși. Aceasta iese în evidență prin simpla comparare cu proiectul lui Gheorghe Ilea, care de fapt nu avea nimic comun cu concepția organizatorilor expoziției, dar ale cărui intensitate și autenticitate existențială s-au impus cu prisosință, demontînd pur și simplu conceptele prefabricate – „comunitate" și „comunicare". Comunitatea lui Gheorghe Ilea este binomul esențial al țăranului – el și pămîntul său. Comunicarea e la fel de simplă : îngrășînd de decenii pămîntul cu gunoi de grajd, el se hotărăște ca odată să fie îngropat într-o asemenea *Grămadă de gunoi*, acțiune care, o dată filmată, a devenit contribuția sa la *01010101*. Alături de Ion Grigorescu și Gheorghe Ilea, Horia Bernea face parte din cei trei artiști care au avut inspirația să nu caute o altă comunitate în care să scotocească după adevăruri. Contribuția lui Horia Bernea a fost un film („publicitar") despre obiectele reprezentate într-unul din tablourile sale recente ; acele

Scanned with CamScanner

obiecte erau glastre cu flori, cu umile mușcate. Din păcate, deși filmul este bine făcut, aspectul general destul de dulceag proiecta o lumină bleagă asupra unei personalități a cărei armonie interioară și al cărei echilibru creator deveneau după 4-5 minute de-a dreptul astenizante, ritualurile prețioase ale ochiului dovedindu-se la fel de semnificative ca gesturile bătrînilor ce dau în fiecare dimineață firimituri guguștiucilor.

III. *01010101*... a pierdut cel mai mult prin raportarea la expoziția de anul trecut, *Ex Oriente Lux*. În ciuda realizărilor inegale, atunci s-au întîlnit doi vectori esențiali : pe de-o parte avizarea publicului față de fenomenul video și TV (în care erau incluse și traumele cunoscute, abil exploatate de către unii artiști), și pe de altă parte prezența cîtorva artiști cu abilități și interese în acest domeniu. Or, anul acesta nu a putut fi remarcată vreo lucrare echivalentă prin forța și noutatea ei cu, de pildă, *Instalația* lui Alexandru Patatics de la *Ex Oriente Lux*. Anul acesta toate proiectele au fost însumate, ca niște membre, într-o mega-instalație care le neutraliza pe toate, ca un organism gălăgios și clipitor, intrat în comă estetică. Ca și anul trecut, sala a fost cufundată în întuneric, proiecțiile s-au făcut pe pereți, sunetele s-au întrepătruns, totul producînd un vacarm mediatic care era plin de sens la *Ex Oriente Lux*, dar absurd acum, cînd lucrările ar fi trebuit să fie „pe bune", căci – nu-i așa ? – era vorba despre „comunități" și „comunicare". Conceptul expoziției a neglijat un adevăr simplu – un efect estetic deosebit se obține, în primul rînd, nu datorită organizării, ci datorită prezenței unui mare număr de artiști remarcabili, adecvați respectivului concept. Altfel totul iese alandala.

22, 9-15 noiembrie 1994

Scanned with CamScanner

Sincronizare din mers

01010101 , cea de-a doua expoziție anuală a Centrului Soros pentru Arta Contemporană, prin impactul (sau lipsa impactului) asupra publicului, dar mai ales prin reacțiile pe care le-a stîrnit post festum, a pus în discuție, pentru prima dată în mod deschis, fundamentele și deontologia unei intervenții instituționalizate pe „cordul deschis" al artei românești contemporane. Întrucît „de ce ?"-ul nu intră în discuție (întotdeauna și oriunde, arta are nevoie de o asemenea susținere), adevăratele probleme sînt ridicate de orientarea intervenției și de conținutul acesteia, adică de „pentru cine ?" și de „cum ?". Precum în anul precedent, și această expoziție a răspuns la întrebarea „pentru cine ?" în modul cel mai direct – „pentru cei care aduc înnoirea". „Înnoirea" însemnînd opțiunea pentru mijloacele electronice, video, computere etc. Aceasta ar trebui să marcheze situarea în primele rînduri ale avangardei artistice mondiale. Lucru cît se poate de fals, întrucît, în realitate, de peste două decenii, arta electronizată continuă să rămînă marginală în ansamblul artei internaționale, fiind promovată de grupuscule intransigente, fanatice, cu un acces minim (în raport cu eforturile) la marile manifestări internaționale. Prin opțiunea pentru sincronizarea cu o asemenea orientare, nu se realizează altceva decît o *racordare minoritară*, adică plasarea artei românești pe orbita gravitațională a unei „stele" mici, foarte mici. Dacă tot trebuie să ieșim din „provincialism", atunci de ce să nu ne racordăm la „mainstream" ? A fi sateliții unei steluțe oarecare este un destin la fel de trist pentru artiștii autohtoni ca și izolarea din deceniile anterioare. În cazul expoziției în cauză,

Scanned with CamScanner

acest lucru s-a manifestat printr-un paradox – interesul suscitat de către invitații din străinătate (inițial membri ai juriului expoziției), care au avut conferințe, acțiuni, prezentări, a depășit cu mult atracția exercitată de către realizările artiștilor autohtoni, acestea părînd, pentru cea mai proeminentă figură internațională prezentă în juriu, Antoni Muntadas, complet nesincere și preocupate de realizări tehnice care au fost depășite în Occident de 7-8 ani. În acest context, chiar ideea unei expoziții anuale cu premii a părut inadecvată. Adevăratele evenimente artistice au fost conferințele care comunicau *despre artă* (despre arta altora) și nu arta propriu-zisă, arta noastră. După consumarea tuturor festivităților legate de respectivul eveniment, o privire retrospectivă putea constata, uimită, că „după bătălie", peisajul arăta ca la „Cerbul de aur", ca la un „festival" în care „ai noștri" legitimează prin autohtonismul lor strălucirea și succesul celorlalți. Sigur că, așa cum scria Alex Leo Șerban despre *01010101*, „extraordinară în acest demers colectiv este tocmai aruncarea în apă ; dacă toți ar ști să înoate, lucrurile ar fi mult mai puțin interesante..." Numai că atunci cînd, neștiind să înoate, toți se înecă, lucrurile devin nu interesante, ci palpitante, însă numai în măsura în care un eveniment al zilei este palpitant.

De fapt, problema centrală ridicată de acest eveniment rămîne aceasta : care este scopul unei instituții precum Centrul Soros pentru Arta Contemporană – să detecteze și să susțină valorile artistice, indiferent de genul și tehnica în care sînt exprimate acestea, ori să reformeze estetica aflată în circulație, să o re-dimensioneze potrivit unor „standarde" (importante) curente în lumea contemporană ? Oricît ar părea de ciudat, prima variantă este și cea mai dificilă, cea mai greu de realizat, întrucît reclamă o exigență a judecății estetico-ideologice și o asiduitate profesională deosebită, tocmai pentru a cîntări nepărtinitor și într-o reală cunoștință de cauză *ce anume* din peisajul artistic autohton este într-adevăr semnificativ și deci merituos, eligibil pentru o susținere financiară instituționalizată. Această „cunoștință de cauză" este cel mai important reper pentru distribuirea sprijinului. În lipsa acestuia, a împărți bani, puțini ori mulți, unuia sau altuia, pe

Scanned with CamScanner

baza unor formalități administrative, e lipsit de sens. Este evident că, dintre artiștii unui anumit moment istoric, doar 10% vor supraviețui, vor intra în patrimoniul cultural. Or, o practică de susținere birocratică, egal distribuită, riscă să-i treacă cu vederea tocmai pe acei 10%, ajutîndu-i să supraviețuiască pe ceilalți 90%. E clar ca lumina zilei că, acolo unde sursele financiare de susținere a artei sînt puține (sau practic inexistente, precum la noi), o instituție care își asumă un asemenea rol trebuie să fie profund selectivă în deciziile sale. Mai mult, ea trebuie să discrimineze. Evident, o astfel de operație nu e doar complicată, ci și riscantă. Dar tocmai aceasta face ca eventuala reușită să demonstreze onestitatea, profesionalismul și acuitatea percepției factorilor de decizie instituțională. Mai precis, doar aceasta face ca respectiva instituție să apară drept necesară, oportună. Cealaltă variantă „managerială", deși pare mai profund preocupată de înnoirea spectrului estetic local, de realizarea unei dezirabile sincronicități, implicînd o viziune „deschisă", este grevată dintru început de convingerea (imposibil de argumentat) că în artă poate fi aplicat un model evoluționist, din perspectiva căruia ceea ce-i nou este automat mai bun. Mai exact, o asemenea variantă exploatează un model paternalist, ce ne plasează pe „noi" pe o treaptă infantilă, de pe care nu ne putem înălța decît imitîndu-i pe „ei". Această turnură conduce la eludarea necesității intrinseci a judecății axiologice asupra operelor de artă, întrucît acestea, fiind fondate pe o estetică „dată" sînt, inevitabil, perimate, ceea ce face ca în cele din urmă „valoarea" să depindă numai și numai de măsura în care un artist se adaptează, se pliază (ori nu) pe programul estetic „inovator", „actual". Pe scurt, în această variantă, rolul principal îl deține modelul prealabil de excelență artistică, în timp ce în cealaltă variantă lipsește o astfel de grilă, departajarea realizîndu-se în funcție de fiecare caz în parte. O consecință a acestui travaliu minuțios, care se dispensează de repere fixe, fie ele „noi" și „bune", este transformarea instituției într-un organism modest ca ambiții, *care nu dă legi artei* ci, dimpotrivă, încearcă să pătrundă și să susțină acțiunea acelei multitudini de legități ce marchează arta *hic et nunc* ; instituția se devotează astfel analizei, nu

Scanned with CamScanner

sintezei, diversității, nu abstragerii unei orientări, unei tendințe care, prin acțiune concertată, este propusă ca paradigmă. O astfel de manevră nu poate da naștere decît la imitație, la distorsiunea oportunistă, întrucît mulți artiști (dar nu cei remarcabili) se „dau pe brazdă" pentru a fi susținuți. Dimpotrivă, celălalt model de acțiune instituțională face posibilă chiar depistarea și susținerea, printre altele, și a acelor înclinații spre inovație, spre sincronicitate. Dar nu în mod unilateral, în detrimentul altora. Și o face doar atunci cînd lucrurile capătă contur, consistență, valoare. Este adevărat, într-o asemenea variantă scade gradul de spectaculozitate a impactului instituțional, pe termen scurt : nimic nu mai irumpe revoluționar, intempestiv, șocînd deprinderile perceptive. Însă e mult mai mare cîștigul pe termen lung, posibilitatea de a înțelege care sînt mecanismele adevărate ce fac să funcționeze organismul complicat care se numește arta unui anumit loc, într-un anumit timp. La urma urmei, o întreprindere de avangardă ce urmărește, pe termen lung, destinul artistic al unei țări, trebuie să pornească de la nevoia de a înțelege particularitățile acesteia, nu de la ideea unui reformism urgent, a unei terapii de șoc estetic, atitudine influențată de locul comun al tranziției social-economice. Numai că, din fericire, arta și cultura în general nu au fost niciodată în tranziție, ci au reprezentat unele dintre cele mai solide constante ale unei civilizații. Tocmai de aceea, o instituție care își propune susținerea acestor constante trebuie să-și traseze, ca primă sarcină, înțelegerea lor.

Euphorion, anul VI, nr. 1, 1995

Scanned with CamScanner

Expresionismul în serie

Valoarea de unicat a intensității trăirii expresioniste predispune de obicei la imaginarea unei dihotomii între tensiunea plastică și existențială pe de-o parte și ideea de reproducere și multiplicare pe de altă parte. În genere, opera de artă expresionistă se conturează drept imortalizarea unui moment zenital estetic și emoțional totodată ; paradigmatice în acest sens sînt lucrări precum *Strigătul* lui Munch ori *Autoportretul cu urechea tăiată* al lui Van Gogh. Și totuși, grafica expresionistă germană este probabil cea mai semnificativă și percutantă parte a utopiei (socio)plastice legate îndeosebi de numele a două grupări majore de la începutul secolului : *Die Brücke* (întemeiat la Dresda în 1905) și *Der Blaue Reiter* (fondat la München în 1911). În fapt, grafica este elementul cel mai activ al idealului expresionist de comunicare și armonizare, datorită capacității sale de a disemina o viziune, o formă, o trăire. O particularitate a climatului artistic german a fost receptarea concomitentă a impresionismului și postimpresionismului francez, lucru datorat unui „decalaj de percepție estetică" cu rezultate remarcabile asupra graficii expresioniste în care, îndeosebi în perioada timpurie (la Kirchner, Heckel, Muller și Nolde), conviețuiește o abordare oarecum impresionistă a peisajului cu o viziune postimpresionistă asupra cromaticii și chipului omenesc. Ceva mai tîrziu, o semnificativă acțiune modelatoare va exercita avangardismul Școlii de la Paris. Numai că atunci cînd Picasso, Braque și Marquet vor fi expuși la Berlin în 1911, ei vor fi automat catalogați prin omologarea cu conceptul german de „expresionism", deși, în genere, ei erau descriși drept „cubiști" ori „foviști". Astfel, în cultura germană

Scanned with CamScanner

de la începutul secolului, nu numai în artele plastice, dar și în literatură, teatru și cinematografie, expresionismul se impune drept numele german al modernismului european.

În faza timpurie, „entuziastă", grafica lui Ernest Ludwig Kirchner este caracterizată de inciziile precise, largi și prelungi, împărțind generos, dar net, spațiul plastic, așa cum se întîmplă în cazul lucrărilor dintre anii 1913-1917 : *Autostradă la Taunus, Fată în cadrul ușii*. De fapt este o perioadă „picturală", în care tehnica grafică încearcă să redea efectele plastice ale contrastelor cromatice violente din tablourile sale din acea vreme, contraste polifonice sublimate, în xilogravură, reduse la opoziția alb/negru. Mai tîrziu, către anii 1920, tehnica lui Kirchner se apropie tot mai mult de specificul gravurii, inciziile devenind tot mai mărunte și nervoase, subțiri și întretăiate, ca niște schije, precum în cazul *Portretului D-nei R.B.*, ori în *Prînzul țăranilor*. După 1920, precum în cazul tuturor artiștilor expresioniști, și la Kirchner se face simțită o înmuiere a intensității emoționale, secondată, inevitabil, de o derută a mijloacelor plastice. Febrilitatea este atenuată pînă la dispariție, iar aspectul angulos al volumelor, ce-l particulariza pe Kirchner, este înlocuit de curbe generoase ce învăluie mecanic forme insipide (*Călăreața* etc.). Karl Schmidt-Rottluff, în lucrări precum *Surorile, Melancolia, Cei trei magi*, trasează incizii ce reverberează ca o undă seismică centrifugă, volumele născîndu-se din intersectări, tăioase aproape, ce se repetă însă din punct de vedere structural, dezvăluind o precizie egală cu sine, ce nu ascunde ezitări, dar nici surprize. Repetitivă este și gestica oarecum grandilocventă a personajelor din scenele religioase îndeosebi. Erich Heckel este de fapt gravorul expresionist *par excellence*, capabil să unifice influențe diverse : Matisse și Munch în remarcabilele lucrări avînd-o ca subiect pe Franzi, Delaunay și Marquet în peisajele citadine ; la Heckel imaginea nu este pusă ori transpusă în gravură, ci crește în interiorul acesteia, transgresînd și totodată exaltînd limitele tehnice. Gravurile sale sînt adevărate icoane ale avangardismului, în care congruența spiritului decorativ abstract cu pregnanța mesajului, a „expresiei", este perfectă. Emil Nodle scoate la iveală forme masive, compacte, angajate în

Scanned with CamScanner

scene narative, ce pun în funcțiune plastică și spațiul dintre personaje, în general neglijat de către ceilalți expresioniști, preocupați îndeosebi de realizarea unor forme centrale, capabile să iradieze către privitor în chip autonom, nu legate într-o tramă. Adesea, consecința acestei propensiuni este spontana renunțare la crisparea tragică, uneori obositoare, a graficii colegilor săi de la *Die Brücke*. Și mai decongestionată, opera grafică a lui Otto Muller are accente ludice, ca în cazul celor *Două țigăncușe*, prinse ca două păsări ciudate, caraghioase, într-o atmosferă fals misterioasă, o cameră colorată parcă de reflexele arămii ale corpurilor lor.

Venită mai tîrziu, gruparea münchenează *Der Blaue Reiter* nu va reuși să redefinească într-un chip major personalitatea graficii expresioniste germane, așa cum a fost ea creată de către *Die Brücke*. Ea impune însă alte dimensiuni – la Kandinsky decorativul abstractizant tinde treptat către nonfigurativismul pur. De aceea, linia sa se desfășoară elastică, arbitrară și uneori lirică, ocupînd întreaga suprafață în chip explicit ornamental, ca o panglică ce este vînturată cu bună dispoziție și nu ca o brazdă săpată în corpul gravurii, cu durere și patimă, cum făceau cei de la *Die Brücke*. Grafica lui Kandinsky și Marc nu este apăsătoare și constrictivă, ci exuberantă, marcată mai degrabă de convergența cu ritmurile trans-individuale cosmice (ecou probabil al concepțiilor teozofice, familiare ambilor) decît cu obstinația subiectivă, tensionată existențialist, a lui Kirchner și Heckel.

Cazul lui Klee este mai aparte. El nu a fost de fapt un gravor, ci un pictor marcat de grafism, ale cărui alcătuiri fantastice sînt transpuse în gravuri ce dețin astfel un statut secund, auxiliar, facilitînd prin multiplicare circulația unor alcătuiri stilistice bizare. De aceea el folosește de predilecție tehnica litografiei, cea mai aptă să redea ductul desenului său.

Austriacul Oskar Kokoschka nu doar manifestă aceeași preferință pentru litografie ca și Klee, ci, la fel ca acesta, o utilizează îndeosebi drept tehnică de multiplicare a desenelor, în special portrete. La Max Beckmann, acutul simț al ritmului liniar este perfect servit de predilecția pentru gravurile cu acul, realizate parcă cu nerăbdare, dar și cu suplețe, ironie și pregnanță ca-

Scanned with CamScanner

racteriologică. Tendința sarcastică este manifestă în opera lui George Grosz, ale cărui gravuri sînt adesea adevărate pamflete portretizînd Berlinul din vremea Republicii de la Weimar, Berlinul lui Döblin, adică al prostituatelor, cerșetorilor estropiați, al militarilor trufași, al fanților și burtăverzimii. Toți aceștia forfotesc într-un peisaj citadin, printre reclame, berării și bordeluri, ca o magmă socială în care în curînd își va înfige rădăcinile ideologia nazistă.

Cu Otto Dix, sarcasmul atinge grotescul, un grotesc ce camuflează suferința și disperarea, exhibate de un artist pradă acelui exces ce prefațează sfîrșeala și dezumanizarea. Explicația acestei curbe descendente a expresionismului stă nu doar într-o revigorare estetică ce atinge finalmente orice curent artistic, ci și în circumstanțele istorice ale Germaniei, unde, după primul război mondial, în aproape toate orașele mari, au apărut grupări artistice inspirate de modelul expresionist antebelic. Multe dintre ele au devenit însă formațiuni de presiune culturală și, treptat, tot mai explicit politizate, așa cum a fost gruparea berlineză de stînga *Novembergruppe*, fondată în 1918 în jurul lui Max Pechstein. În fapt, și acest activism era un semn al epuizării. În plus, după război, exhibarea sentimentală și tensiunea sufletească direct comunicate devin oarecum nelalocul lor. În raport cu ororile războiului, trăirea mediată artistic părea insignifiantă. Dispariția expresionismului devenise o simplă problemă de timp.

22, 16-22 noiembrie 1994

Scanned with CamScanner

Lozul cel mare

Debandada provocată de recenta vizită în România a celui mai important colecționar european de artă contemporană, Peter Ludwig, a scos la iveală multe dintre racilele lumii artistice autohtone, care s-a dovedit emoționant de nepregătită pentru un asemenea eveniment, devenit, prin contribuția spontană a întregii obști, nu o șansă, ci o farsă. Aceasta în ciuda faptului că în vederea vizitei a fost pregătită nu doar o expoziție reprezentativă, ci două : „bătrînii" consacrați au fost plasați în empireul asediat al Muzeului Național de Artă, în timp ce „tinerii" aspiranți la nemurire și-au partajat spațiul incomod de generos al Galeriilor Artexpo (Teatrul Național). Așadar, în fața acestei tombole de zile mari, artiștii români s-au prezentat scindați, conturînd și insistînd pe cea mai facilă și nesemnificativă distincție, aceea operată de către „conflictul dintre generații", de mai multe decenii o adevărată marotă ideologică a artei românești. Ghidată sau nu de criterii și informații prealabile, alegerea lui Peter Ludwig s-a dovedit plină de tîlc, atît prin numărul infim de lucrări rezervate (deci încă neachiziționate), cît și prin aparenta incoerență a opțiunii sale. În plus, Ludwig a marcat implicit un moment esențial pentru discriminarea celor două politici expoziționale, celor două atitudini manageriale, întrucît, din bogata galerie de la Muzeul Național de Artă (cuprinzînd practic toate numele mari ale artei autohtone), el nu a reținut decît ansamblul pictat al Paulei Ribariu, în timp ce din oferta mult mai abil amenajată de la Artexpo a rezervat lucrări de Marian Zidaru, Aurel Vlad, Mihai Buculei și Dan Perjovschi. Dincolo de speculațiile privind interesele ce motivează aceste alegeri, nu trebuie pierdută

Scanned with CamScanner

din vedere latura arbitrară a acestora, care nu constă doar în nesocotirea și bulversarea ierarhiei curente a „cotațiilor", ci și în aspectul pur administrativ al vizitei lui Ludwig : în cadrul politicii sale de expansiune artistică (și nu numai) în estul Europei, nu putea ocoli România. Cu această ocazie, el a bifat, în primul rînd, un punct pe ordinea de zi. Că această bifare a fost ridicată la dimensiuni apocaliptice de către lumea politică și artistică este cu totul altceva, un altceva care spune enorm despre noi și prea puțin despre el. Căci în ceea ce-l privește, colecționarul dorea în chip explicit „artă specific românească". Dar ce intră în această categorie ? Decoctul suprarealisto-feministo-spiritualist al Paulei Ribariu, un fel de Stonehenge „la purtător", de cea mai dubioasă factură plastică și ideologică ? Dacă, dintr-o galerie întreagă populată cu cele mai tipice exemple de artă veritabil „românească" (Horia Bernea ș.a.m.d.), Ludwig n-a ales decît acest ansamblu excentric, înseamnă că „specificul" căutat era altul, tocmai acela „așteptat", întrucît respectiva instalație seamănă cu ceea ce se face în Occident la ora actuală. În fond, un fenomen profund nespecific în arta contemporană este și opera lui Marian Zidaru, o interpretare extrem de liberă (și contestată doctrinar) a patrimoniului simbolicii ortodoxe. De altfel, este puțin probabil că Peter Ludwig a apreciat factura spiritualistă a lucrărilor lui Aurel Vlad și Mihai Buculei, primele fiind receptate probabil într-o cheie decorativă, în timp ce ultimele au fost în chip indiscutabil clasificate într-un orizont minimalist, către care trimit certe izomorfisme ce lasă la o parte însă miezul semnificativ al lucrărilor respective. Cît despre instalația lui Dan Perjovschi, care, atît prin mijloace – serialismul –, cît și prin efect – monumentalizarea efemerului –, intră în cadrele unui experimentalism întotdeauna minoritar în arta românească, se poate spune nu numai că nu e specifică ori nespecifică, ci chiar anti-specifică. Atunci ce este „românesc" în arta românească selectată de către Peter Ludwig ? Mai nimic. În fapt, Ludwig a reținut și intenționează să colecționeze nu artă românească, ci artă din România, așa cum posedă artă din Rusia, Bulgaria, Ungaria etc. Iar singurele criterii vizibile

Scanned with CamScanner

ale opțiunii sale sînt, paradoxal, acelea exterioare ; corul comentatorilor nu a sesizat că, la urma urmei, toate lucrările rezervate aveau trei elemente în comun : erau laborioase, adică „muncite", relevînd faptul că artiștii sînt serioși, „își bat capul", erau de dimensiuni mari (măgulind, se pare, înclinațiile colecționarului în această direcție) și ocupau în mod inspirat spațiul de expunere, erau „prezentabile" muzeal. În aceste circumstanțe, toată nebunia declanșată de această vizită (rugăminți, intervenții, amenințări din partea artiștilor ce țineau morțiș să fie expuși cu toții) capătă un alt sens, întrucît, este adevărat, oricine putea fi ales. Faptul că întreaga breaslă s-a dat de ceasul morții din pricina acestui eveniment nu este doar ridicol, ci și tragic : în afara discursului ditirambic al directorului Muzeului Național de Artă, prin care, în stil de publicitate imploratoare, Peter Ludwig era aclamat ca binefăcător absolut al artei, însăși Uniunea Artiștilor Plastici s-a grăbit ca, peste noapte, să-l gratifice pe colecționarul german cu o diplomă. Dar la fel se întîmplă la ora actuală și în politică ori în economie, unde sînt aduși (sau, mai rău, sînt inventați) tot felul de „dei ex machina", care vor asigura izbăvirea și prosperitatea, vor face și vor drege și, ca urmare, sînt făcuți membri în diverse comitete și comiții. Pînă la urmă și ei sînt cuprinși de lehamite. Și asta pentru că în spatele inițiativelor nu există instituții viabile, care să trateze problemele în chip pragmatic : să creeze un program cultural coerent, o politică de promovare a adevăratului „specific" și a „noului" și, de ce nu, să transeze în probleme financiare și de impresariat. Altfel, totul rămîne la discreția artistului – „geniu" – care-face-ce-vrea-el, iar atunci cînd apare lozul cel mare își dă în petec. Începutul unei politici lucide și avizate în acest domeniu poate fi observat, chiar prin prisma rezultatelor acestei recente vizite, în cazul Galeriilor Artexpo, care și-au permis, cu succes, nu doar să expună personalități disputate precum Marian Zidaru, ci să aducă în prim plan artiști tineri precum Anca Mureșan, Ecaterina Vrană și Vasile Rață, fără a deranja echilibrul valoric al expoziției. Dimpotrivă.

22, 23-29 noiembrie 1994

Scanned with CamScanner

Neidentificat

Deși este un izolat – nu social, ci interior –, cu care se poate comunica doar cu prețul unor mari eforturi, Alexandru Antik este unul dintre cei mai reprezentativi artiști români din tînăra generație. Reprezentativitatea sa rezidă nu într-un stil aparte, ce ar putea fi extrapolat drept paradigmă ; el nu și-a descoperit încă „mașinuța conceptuală" și nici șmecheria formală, acea constantă vizuală specifică unui artist. Antik nu are o marcă vizuală înregistrată, el nu s-a inventat încă pe sine. Tocmai prin aceasta este el reprezentativ pentru o generație a cărei criză de identitate este trăsătura ei fundamentală. Identitâtea lui Antik este identitatea crizei – este construită din module prefabricate, pe care civilizația comunistă le-a standardizat ; el le asamblează și reasamblează, le contestă ori le camuflează. Dar nu se poate debarasa de ele, nu le poate schimba. Arta sa este un puzzle ale cărui piese sînt chiar trupul și spiritul său, cariera sa profesională și socială, istoria-i personală și statutele sale conflictuale, de tînăr artist printre artiști inaturi, de experimentalist printre tradiționaliști, de maghiar printre români, de transilvănean printre maghiari etc., etc.

Explorările lui Antik nu caută niciodată certitudini sociale ori estetice. Materia artei sale este el însuși, nu anumite configurații formale, istoria oficială ori ideologiile curente. Pentru ca să existe ca artist, Antik „falsifică" lumea obiectuală – el oferă ipoteze de personalitate, istorii ipotetice, reducînd la absurd uzatul mecanism de legitimare socială, parodiindu-i fetișismul imanent – în cadrul memorabilei acțiuni din pivnița Farmaciei Medievale din Sibiu (1986), strategia de-personalizării a fost dua-

Scanned with CamScanner

lă : pe de-o parte el a expus diferite obiecte de care, în același timp, s-a și dezis – printre acestea se aflau *Paltonul albastru asemănător cu paltonul albastru al lui Antik*, *Gest asemănător cu gestul lui Antik*, *Oliță asemănătoare cu olița lui Antik*, *Lucrare asemănătoare cu lucrarea lui Antik* etc. „Mistificarea" era așadar o formă – subversivă, dar unica posibilă pe atunci – de identificare. Pe de altă parte, în cadrul aceleiași acțiuni, Antik a realizat o *performance* în timpul căreia, complet nud și tuns ca un recrut (deci dezindividualizat), a refăcut/contrafăcut un ritual șamanic sîngeros, epuizant, la capătul căruia katharsis-ul coincidea cu o anulare a personalității, într-o regăsire mitologică, văzută ca o re-naștere. Lucru care nu s-a produs, din cauza intervenției inopinate a „organelor de ordine", care au reușit să curețe rapid locul și să reașeze identitățile la locul lor, un loc fals, neconcludent, pur formal.

Împotriva acestei „legitimări" superficiale a continuat Antik să lucreze întotdeauna, încercînd să aducă spre suprafața operei acele straturi iraționale ale personalității, lucrurile fără nume, stările confuze, frustrările, neputințele. El s-a definit astfel drept un mediu permeabil, capabil să metamorfozeze (printr-o alchimie estetică instantanee) datele experienței imediate în cele mai halucinante apariții artistice. Ca mediu, ca diafragmă ce separă (și totodată unește) existența și expresia, artistul tinde să se subțieze tot mai mult, dar nu să se anuleze, ci să transforme datele existenței sale în datele generice ale existenței sociale. El își pierde identitatea prin hiper-personalizare. De aici pornește una dintre cele mai interesante întreprinderi ale lui Antik, retragerea sa spre acele „rezervații artistice personale", un fel de buncăre ale memoriei, spații dezafectate, aparent improprii artistic, unde impactul identității polimorfe a artistului cu acel imprevizibil *genius loci* al „rezervației" este mai dur. Artistul, ca o amoebă, poate să asimileze locul, să-l personalizeze. Dar poate fi la fel de bine redus la tăcere de către „rezervația" ce-și conservă identitatea impenetrabilă. Acesta rămîne un risc pentru Antik, întrucît principalul său „aparat" artistic este un fel de simulator de personalitate, un mecanism interior, cameleonic, ce-l ajută să surprindă

Scanned with CamScanner

natura unei situații, a unui loc, prin ajustarea intervenției sale artistice la datele vizibile ale acestuia, prin empatie. De aceea, artistul a devenit un fel de arhivă ambulantă de amprente artistice diverse, prezentul creației sale fiind substituit de o continuă topografiere artistică a trecutului, în care sînt înscrise, ca într-un repertoriu, diversele variante de depersonalizare practicate.

În consecință, privită cronologic, sistematic, individualitatea artistică a lui Antik este de fapt un portret-robot realizat prin suprapunerea obiectelor și acțiunilor sale, care tocmai prin „mistificare" și „denaturare" îl legitimează drept artist. Această dedublare aparține retoricii *underground*, ce l-a făcut pe Antik să practice o echilibristică bizară, clovnească. Arta sa propriu-zisă a rămas întrucîtva secretă, camuflată sub zîmbetul condescendent al instituțiilor artistice. Dar din această pricină, miezul valoros al artei sale a fost păstrat intact. Lucru cu atît mai evident după 1989, cînd însăși societatea românească a căzut pradă clovneriei și puerilității, transformînd mistificarea în realitate (alarmele false din timpul revoluției, prezentarea haosului drept formă de instaurare a ordinii, manipularea prin mass-media etc.).

Modul în care Antik extrăgea și extrage radical din ridicol, din depersonalizare și denaturare, l-au transformat într-un bun observator al perturbațiilor vremii. Din această înclinație s-a născut și publicația sa „de artist", *Kukac* (*Viermele*), care prin texte și chiar prin titlu trimite către nostalgia pentru acel stadiu imprecis, infantil, al artistului-vierme, al artistului nedesăvîrșit, în interiorul căruia se află embrionul fluturelui, adică artistul împlinit. Prezentul viermelui nu este o finalitate în sine : el este o stare intermediară între trecutul-fluture (nostalgia pentru copilărie mărturisită de către Antik) și viitorul-fluture, îndelung căutata identitate artistică matură. Viermele este tocmai lipsa de identitate, această confuzie și obscuritate a trăirii, acest prezent incert, fantezist, o închisoare-laborator din care poate izbucni orice. Deși incomodă, starea de vierme este însă mult mai tentantă decît închiderea într-o definiție, lucru pe care Antik l-ar fi putut face încă din 1982, o dată cu primirea Premiului UAP pentru artă decorativă, distincție deloc lipsită de importanță, ce l-ar fi putut propul-

Scanned with CamScanner

sa. El a refuzat această propunere de identitate, de oprire și, ca reacție, în 1983 organizează la Cluj acțiunea „Alchimia ceramistului", în care, printre altele, neagă legătura dintre Marea Operă și artele decorative, văzute drept convenționale, fiindu-le opusă iraționalitatea, misterul „alchimic" al creației, o creație neașteptat de coerentă și inteligibilă, al cărei autor, Antik, este unul dintre cei mai confuzi artiști pe care îi cunosc. El acționează însă ca un seismograf – din zgomote surde și mișcări imperceptibile alcătuiește diagrama esențială a unui fenomen.

Antik este unul dintre acele relee artistice predestinate ce transformă datele existenței în artă, precum Midas, regele Frigiei, transforma în aur orice obiect atingea. Midas era însă aproape să moară de foame, întrucît mîncarea însăși i se transforma, la prima atingere, în aur. La fel, darul lui Antik poate fi unul echivoc : transformînd totul în artă, ne-identificarea sa se poate dovedi la un moment dat o non-identitate, iar căutata sa personalitate poate să rămînă doar un portret-robot estetic, fără vreun referențial psihic. Înecat cu artă, Antik n-ar mai fi atunci nici vierme, nici fluture, ci doar o crisalidă fără chip, o gogoașă.

Catalog Alexandru Antik, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1994

Scanned with CamScanner

Fals și uz de fals estetic

Pretutindeni în cultura românească actuală proliferează conflictele zise „de idei", care mai întotdeauna ascund în fapt nu dezbateri pe marginea unor estetici ori poetici divergente, ci rîca personală și profesională, substitutul precar al atmosferei benefice de confruntare teoretică. În spatele acestei agitații și efervescențe maladive stă un adevărat vid estetic, o scădere alarmantă a forței de atracție artistică, o neglijare a operei, a publicului, a rostului. Sub paravanul scepticismului față de posibilitățile ori șansele artei în stricta contemporaneitate, înfloresc – iarăși – amatorismul, veleitarismul și impostura, întrucît, în chip paradoxal, atunci cînd totul pare lipsit de sens și de finalitate, iar colapsul este iminent, tocmai atunci se produce o entropie „creatoare" de tip malign, canceros, ce scapă tuturor normelor și criteriilor. Astfel se generalizează starea de „normalitate", ca o metastază culturală ce scapă însă analizei probelor de laborator datorită optimismului și suficienței înnăscute a instrumentelor de cunoaștere estetică care, pentru că nu fac față „probelor", le declară pozitive fie și după o examinare superficială. Nu doar în ceea ce privește artele plastice, două fenomene convergente sînt definitorii pentru această situație : este vorba pe de-o parte despre propensiunea – mai bine zis cazna – de a atinge un nivel optim de sincronie internațională, iar pe de altă parte despre insistența tot mai vădită pe un autohtonism cultural configurat în jurul unei premise spiritualist-religioase, aceea ortodoxă.

Datorită caracterului centrifugal al mediului cultural românesc, ce a împiedicat întotdeauna închegarea unor curente ori grupări artistice bine definite, cele două fenomene culturale contemporane majore pot fi detectate nu prin investigarea unor orien-

Scanned with CamScanner

tări coerente (practic inexistente), ci prin identificarea vectorului axiologic purtat de cele cîteva manifestări artistice mai de seamă desfășurate într-o unitate cronologică și spațială. Aceasta întrucît, în mod tipic, în cultura română *grupările* sînt înlocuite de *manifestări*. Acestea din urmă nu sînt susținute de o consistență estetică, de un program, ci de afinități mult mai omenești. În lipsa unei viziuni general-împărtășite, durabilitatea lor este determinată de trăinicia prieteniilor și a intereselor comune. Tocmai de aceea, manifestări-mamut, întinse pe o perioadă de cîțiva ani, ce ar fi trebuit să coaguleze un program solid, statornic, s-au dovedit într-atît de „deschise" încît, din cauza fluctuațiilor, și-au pierdut complet trăsăturile distinctive, fizionomia și implicit forța. Cazul *Prolog* este edificator în acest sens : demarînd în anii '80, respectivele manifestări expoziționale și-au modificat cu timpul nu numai componența numerică, ci au glisat treptat dinspre sfera spiritualistă, pierzînd și anexînd pe parcurs diferiți membri, ajungîndu-se ca la ora actuală *Prolog* să devină un „grup" la care este afiliat și Constantin Flondor, pilonul dezmembratului grup timișorean „sigma", propagatorul celui mai coerent constructivism din peisajul artei românești din a doua jumătate a acestui secol. Aceste evoluții paradoxale conturează una dintre caracteristicile marcante ale artei contemporane românești – „convergența sistemelor", adică întîlnirea și îmbinarea neașteptată a neo-tradiționalismului spiritualist (neo-ortodoxist) al generațiilor mature, cu neo-avangardismul generațiilor mai tinere. Acest mariaj aparent fericit este de fapt rodul conjugării unor renunțări multiple și de-o parte și de alta a eșichierului artistic. Evident, hegemonia aparține tendinței spiritualiste care, administrînd o retorică vizuală social-mente așteptată (simboluri și valori plastice cu mare căutare pe piața culturală), a resimțit însă nevoia imperioasă a conturării unei imagini proprii cu mijloace artistice alternative, destinate în special accesului către piața artistică externă. De aceea, nu este de mirare că neo-ortodoxismul se impune în varianta *performance* și instalații (*Pîinea și vinul* de Marcel Bunea este un recent și deja bine cunoscut exemplu) ori chiar în variante *hi-tech*, cum sînt peliculele video ale lui Marian Zidaru. Poate în curînd vom avea

Scanned with CamScanner

de-a face cu neo-ortodoxismul și în variante pe computer, disponibile pe CD, astfel încît, într-o viziune melioristă extravagantă, jocurile video ce-i delectează pe operatorii solitari și surescitați să fie înlocuite cu realizările prodigioase ale artiștilor „interdisciplinari" avizați atît în probleme de calculatoare, cît și în chestiuni estetice și mistice. Persistă desigur ceva ridicol în toate aceste excese, în toate aceste „mirabile" confluențe fundamentate în genere pe exaltări spiritualiste și tehniciste propulsate de un ciudat soi de milenarism estetic, curente de altfel în lumea contemporană, lume convinsă că în artă stă salvarea științei și în tehnică rezidă propășirea artei.

În fapt, obsesia sincronicității este convergentă ca falsitate și ineficacitate cu autohtonismul ortodoxist. Ambele înclinații marchează îndepărtarea sau imposibilitatea atingerii stării de normalitate estetică, ce nu reclamă eterna definire națională și nici obositoarea, irelevanta adaptare și reînnoire după modelele occidentale. Poate exista chiar o complementaritate a acestor două năzuințe principale ale artei contemporane românești, întrucît, cu mijloace specifice și adesea contradictorii, ele înfăptuiesc o operă comună – aceea de deviere de la datele reale ale experienței culturale. La aceasta se adaugă și felul aparte în care receptează opinia publică și mass-media sensul creației artistice autohtone : de regulă, artistul este omologat unui tip de sportiv mai deosebit, perpetuu angajat în competiții (de preferință internaționale), în care reușește să se impună, singuratic și genial, ca un cavaler din alte timpuri. El se impune în interiorul, dar și împotriva unui sistem cultural occidental a cărui slăbiciune generică este subînțeleasă și tacit demonstrată de „succesele" zdrobitoare ale omului de cultură român care uluiește întotdeauna, receptarea sa fiind descrisă, stereotip, în termenii unei revelații. Chiar dacă uneori se întîmplă chiar așa, nu trebuie pierdut din vedere faptul că tocmai „revelația" aceasta poartă în ea însăși o nemărturisită premisă depreciativă – succesul artistului român este neașteptat întrucît el vine dintr-un loc neștiut, neînțeles, dintr-o periferie culturală în care, potrivit standardelor în vigoare, nu ar trebui să se întîmple mare lucru. Adesea chiar, „mușchii estetici" exhibați de către

Scanned with CamScanner

omul de cultură român impresionează cu atît mai mult cu cît aparțin unui „barbar", unui individ lipsit practic de genealogie (tripleta-poncif Brâncuși-Enescu-Ionesco nu este nimic altceva decît echivalentul actualizat al argumentelor de genul viezure-mal-zer, avînd în ochii celorlalți exact aceeași eficiență demonstrativă). Nu doar *pedigree*-ul lipsește, ci mai ales credibilitatea instituțiilor ce stau în spatele artistului român, instituții adesea lipsite atît de bani, cît și de prestanță. Tocmai în aceste circumstanțe este perpetuată imaginea artistului-sportiv, investit cu obținerea laurilor pe alte meridiane ; reversul acestei situații este lipsa unui climat cultural normal și permanentizat *hic et nunc*. Cînd apare o umbră a acestuia, este receptată și proclamată drept un „festival", întrucît la noi tot ceea ce-i cît de cît normal, trebuie că este „festival". Ori, cel mai adesea, nu este percepută deloc – mărturie rămîne proasta mediatizare și receptare a rarelor expoziții semnificative („normale") în care sînt implicați artiști străini, așa cum s-a întîmplat anul trecut cu Anthony Caro, iar anul acesta cu expoziția de grafică germană a anilor '60 care a cuprins, printre multe altele, remarcabile lucrări de Josef Albers. Ca mai întotdeauna, asemenea manifestări sînt trecute cu vederea tocmai datorită efectelor ideologiei sportive infiltrate în cultură, care așează întreaga greutate a actului artistic pe victoria „în deplasare" a creatorului român care „acasă", împreună cu publicul său, își înfrînge omologii străini prin indiferență, obținînd în cel mai rău caz un (părelnic) onorabil rezultat nul. Superioritatea afișată și autarhia lumii artistice românești sînt poate sursele cele mai evidente ale anormalității vieții culturale autohtone, lipsită de fapt tocmai de continuumul cultural de factură superioară care, devenit de-a dreptul insesizabil din pricina permanentizării, definește atmosfera marilor centre culturale mondiale. Acesta este amănuntul care scapă artiștilor noștri – cota artei românești actuale și a climatului cultural în general depinde nu numai de valoarea absolută a artiștilor autohtoni, ci, mai ales în condițiile delicate ale momentului, de cota artiștilor străini care se aventurează să expună la noi în țară. Imaginea nu se creează doar „în deplasare", ci și „acasă", prin înscrierea culturii naționale pe orbita unor mani-

Scanned with CamScanner

festări realmente semnificative, întrucît omologarea culturală nu constă doar în luarea în considerare a ceea ce dai, ci și a ceea ce ți se dă. Rostul schimbului cultural rezidă nu doar în legitimarea celui care expune, ci și în confirmarea legitimității și rangului cultural al locului în care *se expune*. Desigur că în toate aceste observații sînt amestecate puncte de vedere ideologice și explicit politice, jignitoare poate pentru „puritatea" și „rectitudinea morală" a artistului român care nu-și poate îngădui asemenea „compromisuri" meschine, dependente de conjuncturi ce nu pot decît să dăuneze atît creatorilor cît și publicului, uniți cu toții în jurul venerării „artei pentru artă".

În realitate, chiar această puritate estetică mult invocată este discutabilă. Ea maschează adesea un filistinism și o ipocrizie de fond a vieții artistice autohtone. Cultura de performanță, în „saluri", cultura punctului zenital trece drept deziderat suprem, în timp ce interesul pentru normalitatea și sănătatea culturală reală, pentru calitatea esteticului cotidian, este practic nul. Nu contează decît vîrfurile : noi trebuie să avem și avem un X-ulescu (cel mai adesea scriitor, pictor, regizor) ori o X-ulescu (mai întotdeauna poetă, soprană, actriță) care fac, la un moment dat, furori în străinătate. Restul nu contează. Mai întotdeauna, vîrfurile respective sînt într-un fel sau altul rupte de țară, exilate sau cvasi-exilate. Nici asta nu contează. Pentru noi este o mîndrie să fim privați de ei. Asta ne demonstrează talentul nativ și forța culturii naționale. În acest chip, trăirea estetică ajunge să fie obținută, în mod absurd, prin delegație. Adică să fie inexistentă, falsificată de către exaltarea unei seducătoare absențe. Duplicitatea inerentă unei asemenea atitudini se conjugă perfect cu indiferența crasă față de precaritatea tot mai exasperantă a esteticului cotidian ; cu picioarele în noroi, cu urechile vibrînd de obsesivele ritmuri primitive emise de sintetizatoare, cu ochii înroșiți de praf, privim stenici către stele. Doar asta contează : măreția orizonturilor îndepărtate, sublime, așezate ca albeața pe ochii obișnuinței.

Arc, nr. 3-4, 1994

Scanned with CamScanner

Mostra

Recent deschisa expoziție de „artă comparată" de la Muzeul Național de Artă, pusă sub pălăria unui generic pe cît de subtil-laconic, pe atît de neutru și irelevant, anume „Tema", dovedește o dată în plus că, risipind puțină imaginație și multă trudă, dintr-un maldăr de capodopere se poate obține o expoziție nu proastă, ci foarte proastă, în care sînt înghesuite prin colțuri și firide lucrări de Brâncuși, Paciurea și Țuculescu, ori vreun Cézanne, Matisse și Bonnard, pentru ca în cele din urmă nici una dintre acestea să nu poată fi văzută de-a binelea, cu folos, cu plăcere. Și asta pentru că „Tema" nu este o expoziție, ci o demonstrație. Artizanii acestei harababuri sînt nume prestigioase ale artei contemporane : Ion Nicodim, Ion Grigorescu și Paul Gherasim. Pre-destinați rătăcirii în acest hățiș demonstrativ sînt nu rarissimii autohtoni ce vizitează Palatul Regal (Muzeul de Artă), ci persoane importante, adică miniseriabili francezi, dornici să privească „imaginea României" mai de-aproape.

Dincolo de metafizica searbădă afișată ca program teoretic în expoziție, tema acestei „Teme" este clară în românismul ei prost disimulat francofil : în locul sloganului protocronist al barzilor de tot felul („Noi sîntem aici de 2000 de ani"), este preferat un raționament mai adecvat și mult mai ambițios : „Noi – artiștii români – sîntem aici de la începuturile modernismului". Fiind moderniști, artiștii români și cultura națională au fost și sînt deci „în Europa", pentru că modernismul (recte școala franceză de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru) este marca indelebilă a europocentrismului cultural. Iată deci inferența pe

Scanned with CamScanner

care va trebui s-o facă ministrul francez al Culturii atunci cînd va vizita Muzeul de Artă. Pentru a fi siguri că, „inconștient", oaspetele se va lăsa pradă acestui raționament, organizatorii au defalcat „Tema" într-o sumedenie de teme mai mici, capcane psiho-estetice inspirate parcă din aritmetică, dintr-o sui generis regulă de trei simplă : se dau doi artiști francezi cunoscuți și un „X" artist român. Modernismul „european" al celui din urmă se calculează prin izomorfismele cu cei dintîi. De aceea au fost construite chiar mecanisme demonstrative de acest fel, adică adevărate „celule" expoziționale care împiedică – prin strîmtorarea cîmpului vizual al privitorului – perceperea altor detalii în afara temei/tezei. De pildă, o asemenea celulă este ocupată de două tablouri de Matisse și unul de Vasile Popescu, care – tii, ce potrivează, exclamă surprins cobaiul estetic ! – seamănă extraordinar cu Matisse, și ca subiect, și ca tratare, și ca valoare. Regula de trei simplă aduce rezolvarea așteptată – „românii au și ei Matisse-ul lor". Mai departe, o altă celulă este ocupată de Bonnard, Horia Paștina și Aurel Cojan. Grupajul pare a fi dedicat, datorită ecourilor stilistice asurzitoare, lui Bonnard și „școlii sale românești" post-datate. La fel, la capitolul portretisticii, Cézanne are drept emuli inventați pe Luchian și Baba. În mod vizibil, între cele trei portrete deosebirile sînt mai mari decît asemănările. Dar asta n-are nici o importanță – trei portrete bune la un loc ne fac mai europeni. În anumite cazuri, benigne pentru vizitatorul străin, dar grave pentru specialistul autohton, alăturările vădesc o lipsă de (auto)cenzură cu totul reprobabilă – astfel, între două peisaje de Andreescu și Pallady, Paul Gherasim își insinuează cu nonșalanță un peisaj propriu numai prin semnătură.

Cînd tema genealogiilor este schimbată cu aceea a „stilurilor", inadvertențele și exagerările sînt adesea supărătoare. Casa scărilor ce duce spre Sala Tronului este ocupată pe de-o parte de „constructiviști" și pe de altă parte de „simboliști". Or, „constructiviștii" numără, în afară de Mattis-Teutsch (al cărui expresionism „constructivist" îl particularizează oricum), alte cîteva lucrări, printre altele, de Ștefan Sevastre și sculpturi de Vlad Florescu. Coerența este numai aparentă, ei nu sînt decît prin „non-

Scanned with CamScanner

figurativ" în aceeași oală ; stilistic, Mattis-Teutsch a rămas într-un preludiu expresionist-decorativ al artei abstracte, în timp ce Ștefan Sevastre poate fi apropiat de o tendință „hard edge" prea puțin înțeleasă, iar Vlad Florescu de un soi de minimalism „internațional". Așadar, cei reuniți aparțin ori începuturilor neconcludente ori retardărilor ce înduioșează. O „galerie" abstract-constructivă nici nu poate fi alcătuită, întrucît în arta românească nu s-a realizat nimic remarcabil în această direcție, cu excepția cîtorva dintre vîrfurile grupării „sigma", care, culmea, nici nu era reprezentată în această expoziție ca atare (doar Constantin Flondor se afla undeva în zona „misticilor" din Sala Tronului, în continuare „așteptîndu-l pe Mihail Eminescu Teoforul", așa cum scrie în tabloul expus). Galeria „simboliștilor" punea alături sculpturi de Paciurea și Neculai Păduraru, aflate într-o filiație evidentă, cu tablouri de Victor Brauner, Georgeta Năpăruș și Florin Niculiu, care n-aveau nimic în comun în afara faptului că înfățișau ciudățenii – dar în timp ce lucrarea lui Victor Brauner era interesantă prin dezvăluirea unei conexiuni cu pictura murală exterioară a bisericilor autohtone (temele apocaliptice reluate într-o cheie suprarealistă), tablourile lui Niculiu erau acelea dintotdeauna, cu misterul lor plat și contrafăcut, eminamente cromatic și nu simbolic, în timp ce simbolismul Georgetei Năpăruș, ludic și extravertit, nu avea nimic din seriozitatea subversivă – deci din autenticitatea simbolică – a răstălmăcirii brauneriene.

Iată deci cum „tema" și realitatea se bat cap în cap într-o expoziție îndelung concepută. Nu este vorba că vocația demonstrativă stridentă a întregului ansamblu pune în discuție sensul acestei întreprinderi, ci, mult mai grav, „profesionalitatea" organizatorilor lasă mult de dorit, pentru că ei nu fac parte dintre propagandiștii gen Cîntarea României, ci dintre ceilalți. Dar care „ceilalți" – începi să te întrebi ? Există ei într-adevăr ? Puși într-o asemenea situație, se pare că și intelectualii rafinați manufacturează tinichele ieftine, pompierești, neglijînd, paradoxal, tocmai meseria lor. Pentru că, întîi de toate, expoziția „Tema" nu pare a fi făcută de trei artiști, și încă de trei artiști remarcabili. E făcută fără inspirație, fără dragoste pentru obiecte, pentru ceea ce trebuia

Scanned with CamScanner

prezentat – „arta românească". A-i transforma pe Cézanne, Bonnard și Matisse în etajere stilistice pentru etalarea artiștilor români este compromițător și vizual și ideologic. O expoziție nu poate legitima o civilizație, o nație, ci doar cîțiva artiști. Expoziția ar fi avut mai mult de cîștigat dacă ar fi fost mai restrînsă, focalizînd asupra valorilor și nu asupra unei „demonstrații" care să-i scoată pe toți artiștii „în față". Gîndul că în matca unui „modernism european" inteligibil unui om de cultură occidental s-ar putea încadra și Horia Bernea, Marian Zidaru, Ioana Bătrînu, Florin Mitroi, Ion Grigorescu, Vasile Gorduz și alți cîțiva este absolut nelalocul lui. Oricîte genealogii fictive ar fi fost puse în scenă, aceștia nu s-ar fi conformat schemei. Pentru că lucrările acestora erau bune, și doar din ele ar fi trebuit realizată o expoziție. Riscul de a nu fi înțeleasă era, desigur, mare. Dar mai mare este riscul expoziției de față, al cărei scop este prea transparent. Ca întotdeauna la noi, s-a încercat împăcarea caprei și verzei cu lupul. E adevărat, dacă nu vrei să treci nici o punte, poți să le împaci.[1]

22, 7-13 decembrie 1994

---

[1] Acest articol a fost urmat de un „drept la replică" semnat de Ion Nicodim și publicat în *22*, din care prezentăm cîteva extrase:

„Spiritul Dvs. iconoclast îl pot apropia de «Nu»-ul ionescian, și el face sau poate va face bine, mai ales într-o lume unde critica de artă a fost, și este încă, din belșug udată cu apă de roze.

Argumente de tipul «românism disimulat francofil» – ce ar fi grav în a sublinia acest fapt ? Să încercăm să depășim acest complex, popoare și culturi mai cunoscute și mai mari ca al nostru o fac pînă a ne asimila valorile noastre cu ale lor. Și apoi nu ați simțit în această «demonstrație», cum subliniați Dvs., un spirit iconoclast atît de apropiat spiritului Dvs. ? Cei ce știu să vadă, vor vedea și cu ochii închiși operele ce le sînt dragi, vocația unui muzeu e nu de a expune numai lucrări frumoase, ci de a crea în conexiunea lor un flux de idei, de a-i pune în valoare sau a-i face egali pe cei ce nu sînt încă intrați în conștiința artistică. Artiștii români au nevoie să fie sprijiniți în a fi arătați lumii."

Scanned with CamScanner

Tua culpa

O anumită înlănțuire a evenimentelor a făcut ca articolele apărute în decursul anului 1994 în spațiul rubricii de critică de artă să fie receptate, în ansamblu, drept o ofensivă îndreptată împotriva valorilor artistice autohtone. Ca întotdeauna la noi, prima explicație „plauzibilă" avansată de către cei atinși a fost eterna conjurație universală ce vizează destinul măreț al culturii noastre. În acest caz, complotul se manifestă printr-un atac iresponsabil pe toate fronturile. Iar iresponsabilul era subsemnatul. Izvorîte din ură și intoleranță, mai multe erori au condus la această concluzie.

Întîi de toate, s-a trecut cu vederea faptul că în această rubrică au fost abordate exclusiv expozițiile și fenomenele artistice marcante, care conturau o tendință sau ridicau o problemă ; nu s-a făcut cronică, ci analiză. De aceea, nici pînă acum, nici de acum înainte, unor personaje gen Sabin Bălașa & Comp. nu le vor fi alocate spații tipografice, nici măcar „critice", întrucît artiștii din acest eșalon or să dispară de la sine din istoria artei românești. Criticul nu este de fapt un gropar benevol. Ajutorul critic viza numai exagerările, distorsiunile și neînțelegerile ce planează asupra realizărilor artistice care vor rămîne și care exercită acum o influență probabil decisivă asupra evoluțiilor viitoare ale artei românești. Pe de altă parte, datorită polarizării excesive a lumii artistice românești între „antici" (generația vîrstnică, înclinată spre tradiționalism) și „moderni" (generația deja matură a neo-avangardiștilor din anii '70-'80), a fost trecută cu vederea o realitate evidentă – critica nu a vizat cei doi poli, ci elemente ale acestora, aflate deopotrivă în derivă ori (strîmbă) stabilizare. Nu

Scanned with CamScanner

a fost așadar orchestrată o operațiune de discreditare a „unora" în favoarea „celorlalți".

Numai că alergia lumii artistice la alte comentarii decît cele strict apologetice a transformat un demers normal într-o apocalipsă ; desigur, fiecare artist în parte te încredințează confesiv că trebuie făcut ceva în acest sens, că totul este prea „căldicel". Dar atunci cînd el însuși devine obiectul analizei, lucrurile se transformă subit. Explicația acestei intoleranțe stă, în mare măsură, în „prezumția de genialitate" ce grevează felul în care majoritatea artiștilor români marcanți își construiesc propria imagine. Dacă în literatura recentă demistificarea procedeelor și tehnicilor scriitoricești a dus la diminuarea, ba chiar la ștergerea completă a nimbului ce înconjoară „creatorul", în artă continuă să supraviețuiască imaginea demiurgică a maestrului ; „Sculptorul", „Pictorul" sînt, pare-se, entități inatacabile. De aici provine și straniul „embargou critic" (auto)impus artei. Astfel, în literatură, din 1990 încoace s-au produs multe mutații valorice, au fost extrem de dezbătute figuri considerate altădată intangibile, iar polemicile încă abundă în reviste. Pe cînd în artele plastice nici vorbă de așa ceva. Deși compromisurile făcute înainte de către artiști respectabili acum au fost mai mult decît înjositoare, nimeni nu a fost pus la zid. Lipsa acestor rechizitorii a făcut ca, paradoxal, nici atitudinea pur și simplu lucidă să nu fie de dorit ; dinamismul și diversitatea de opinii ce caracterizează critica literară, duritatea și spiritul aproape pamfletar al unor abordări ce nu sînt considerate însă ilegitime sînt de negăsit în critica de artă, care, față de obiectul său de studiu, este neverosimil de curtenitoare. În comentariile asupra artei noastre recente se aude, mai întotdeauna, muzica sferelor. A sferelor goale. Iar dacă sună prost, sînt invocate circumstanțele atenuante. În cazul neo-tradiționalismului (în varianta sa monopolistă, neo-ortodoxismul), acestea sînt „specificul național" și „matricea spirituală" care, vezi bine, trebuie conservate. Iar scopul scuză mijloacele (artistice) adesea precare. În cazul neo-avangardismului, circumstanțele atenuante sînt, invers, nevoia de sincronicitate mondială, de înnoire a mijloacelor de expresie prin importul masiv de forme și tehnici occidentale.

Scanned with CamScanner

Ca în politica antebelică, în arta actuală se înfruntă două ideologii, două estetici – „prin noi înșine" se opune „politicii porților deschise". Însă ambele neglijează realitatea concretă a publicului, a civilizației românești *hic et nunc*. Ambele sînt idealiste într-un mod nociv, trecînd cu vederea, sub seducția orizonturilor îndepărtate sau a intereselor extra-artistice imediate, realitatea unei societăți nu doar profund laicizate pe de-o parte și de-tehnologizate pe de altă parte, ci tot mai fățiș indiferente față de cultură, de politică și chiar față de propriile-i probleme sociale. O societate în care credința se reduce la a-ți face cruce în troleibuz, cînd acesta trece prin fața bisericilor, iar interesul pentru computer nu merge mai departe de Robingo. În acest context, atît morga mistico-metafizică, cît și non-conformismul la a doua mînă se dovedesc a fi cele două forme complementare ale indiferenței acute a oamenilor de cultură, a artiștilor, față de indiferența cronică a societății. Toți rămîn astfel „buni", dar anchilozați într-o bunătate ineficace, fie prea ruginită, fie prea lustruită. Unul dintre rezultatele acestei stări de lucruri este completa anihilare a inițiativelor tinerilor, reduși, prin presiune axiologică exercitată de timpuriu, la statutul de imitatori fericiți ai unor modele fericite. E straniu, dar în cinci ani (o promoție universitară deci), în artele vizuale nu a apărut nimic făcut de către tinerii artiști. Și nu trebuie uitat că, în vremurile confuze de după 1989, mulți dintre ei au protestat, au făcut greve împotriva condițiilor de admitere. Pentru ca apoi, admiși fiind, cum întreaga societate a fost „admisă", prin presiuni, în diferite poziții (părelnic) superioare, să cadă, potrivit aceluiași model macro-social, într-o acalmie prevestitoare de rău. Atunci, cine ar trebui să-și facă „mea culpa" ?

22, 21-27 decembrie 1994

Scanned with CamScanner

Însemnări din subterană

La Catacomba s-a schimbat ceva de cîteva luni încoace. O înmuiere a exigențelor ideologice impuse de programul neo-ortodoxist, asumat și promovat cu asiduitate mai înainte, s-a făcut simțită o dată cu încercarea de personală Mircea Muntenescu, cu care s-a forțat în toamnă deschiderea „sezonului subteran". Încă de atunci era evidentă o tendință spre „ecumenism" estetic, spre cuprinderea în orbita galeriei a unor destine artistice net incongruente cu „programul" religios ; destine încîlcite, din care au ieșit, ca în cazul lui Muntenescu, doar jumătăți de măsură artistică – aranjamente indecise, deși mărturisind truda, pendulînd între grafica originală, „citarea" modelelor și mediului arcadian renascentist și mimarea unor probleme conceptual-spirituale eșuînd, toate, în nesfîrșite preparative stilistice ale unui act artistic neconsumat. Dar prin Mircea Muntenescu Catacomba se deschidea către o stare artistică complet străină de aceea care, în fundal, se ghicea în cazul tuturor expozanților din prima jumătate a anului. Fie că ei s-au numit Mihai Sârbulescu, Marin Gherasim sau Horia Bernea, toți aveau în comun o anumită stenicitate creatoare, un caracter explicit afirmativ al vocației artistice. O dată cu Muntenescu, dacă n-a putut fi omologată o viziune artistică distinctă, cel puțin a pătruns și a fost apropriată de către Catacomba o problemă cu totul aparte – impasul, ca măsură a autenticității (ne)creatoare. A urmat personala Simona Runcan, care, de această dată, bătea suficiente apropouri la adresa programului galeriei. Numai că erau doar apropouri. A picta cadavre în lințoliu nu este totuna cu a avea preocupări spirituale și sentimente religioase. Nici măcar nu e un lucru tragic, chiar dacă,

Scanned with CamScanner

sugerînd ici-colo o aureolă, artista îmbrîncea privitorul neatent să cadă în confuzia/concluzia că șomoioagele alburii lăsate de izbeliște pe fondul gri ar avea ceva în comun cu Mîntuitorul. La Simona Runcan nu era vorba despre practica atît de răspîndită actualmente, dar benignă, a pastișării picturii simbolic-religioase, ci despre o tentativă rară și primejdioasă – aceea de a pastișa sentimentul religios prin intermediul unei expresii artistice „inovatoare" din punct de vedere formal. Vizual și psihologic totodată, pare a fi vorba despre un misticism „larvar", masca și alibiul spiritual al unui simplu exercițiu ornamental. Frumos așezate în pagină (să fie oare „secțiunea de aur" ?), cadavrele se transformă într-un soi de acolade cromatice, articulînd elegant și lejer suprafața pînzei, de parcă ar fi lucrate la gherghef. Diferența e că motivul decorativ nu-i nici floral, nici geometric, ci e „mortul", înfășurat în giulgiu. Destul de rară o asemenea insistență pe „motiv" (absolut toate tablourile înfățișau același lucru), dublată de o atît de izbitoare detașare, lipsă de comunicare cu acel „motiv". Prin intermediul personalei Simona Runcan, la Catacomba s-a insinuat o altă dimensiune „liberală" – tratarea problematicii religioase într-o perspectivă mai destinsă spiritual, chiar laxă ca exigență morală, semnele/simbolurile devenind pretextul conjunctural al unui joc de societate la modă, joaca de-a credincioșii, de-a misionarii preocupați de problemele ultime ale umanității, moartea și mîntuirea. În fond, în spatele „regulii jocului" nu stă decît un „iezuitism" bizantin, bine lustruit cu peria umilinței. Tocmai de aceea, meritul central al respectivei expoziții era panotarea realmente excepțională, ce specula cu abilitate resursele parcimonioase atît ale galeriei, cît și ale exponatelor, așezate în șiruri, ca niște pietre de mormînt, iluminate razant, de la mică înălțime. Dar adevărata punere în discuție a programului neo-ortodoxist s-a produs o dată cu „schimbul de experiență" marcat de expoziția deschisă recent la Catacomba de către criticul de artă maghiar Laszlo Beke, care, așa cum spunea el însuși, a văzut în cei șase artiști maghiari aleși pentru această ocazie un pandant al preocupărilor religioase ale artiștilor români grupați în jurul galeriei Catacomba. Dar în afară de faptul că respectivii artiști au

Scanned with CamScanner

expus anterior în catacombele unei mînăstiri cisterciene, adaptîndu-se acelui spațiu prin rigoarea, simplitatea și caracterul repetitiv al formelor, între „ai lor" și „ai noștri" nu numai că nu există vreun izomorfism capabil să denote recurența formalizată a unei dimensiuni spirituale, ci nu apare, în fapt, nici cea mai mică legătură. În mai toate variantele sale, dincolo de autenticitatea sau inautenticitatea actului creator, curentul neo-ortodoxist în arta noastră se manifestă prin reiterarea cu funcție metanoetică a unora dintre simbolurile religioase fundamentale în spațiul autohton : crucea, altarul, icoana, iconostasul, clopotul, stîlpul etc. Este vorba despre un fel de isihasm „estetic" în care obiectul are o funcție contemplativă și formativă totodată, el fiind însă obținut exclusiv prin *mimesis*. Or, conformîndu-se esteticii contemporane occidentale, artiștii maghiari au recurs, fără nici o excepție, exclusiv la propriul lor vocabular formal – nimic, nici măcar un semn prealabil nu a trecut din limbajul religios catolic în arta lor. Lipsea cu desăvîrșire acel *mimesis* metanoetic definitoriu pentru neo-ortodoxism. De aici provine și una dintre cele mai vizibile diferențe : în timp ce neo-ortodoxiștii români produc, în marea lor majoritate, *pictură* explicit religioasă, „omologii" lor maghiari realizează aproape în exclusivitate *instalații* opace ca funcție spirituală. Astfel, Peter Gemes expune unsprezece panouri (aparent, filme fotografice mărite), intitulate *Linie de apă*, înfățișînd, în alb-negru, un bărbat înotînd. Chiar dacă ar fi păstrat această „scenă" complet ininteligibilă, un artist român ar fi pus măcar douăsprezece panouri. Așa lucrurile ar fi căpătat automat un sens. La rîndul său, Akos Birkas avea cinci lucrări de grafică intitulate *Cap*, în fapt niște elipse realizate prin rotirea la nesfîrșit a unei bucăți de cărbune pe o hîrtie al cărei grund, cu o preparație interesantă, atrăgea în mod deosebit atenția. Dar, și în acest caz, un artist român, chiar dacă ar fi realizat respectivele lucrări, ce păreau copiile la indigo ale unor secțiuni transversale printr-un trunchi de nuc, ar fi pus nu cinci, ci patru lucrări, făcînd astfel portretele ideale ale evangheliștilor. Ș.a.m.d. pînă la șase, numărul artiștilor maghiari. Doar cele cinci lucrări ale Martei Feher, intitulate de altfel *Transsubstanțialitate*, aveau ceva în comun, iată, chiar cu litera dogmei catolice. Numai că titlul și imaginea

Scanned with CamScanner

se aflau în relație de subversiune reciprocă, întrucît „transsubstanțializarea" consta în repetate apariții și dispariții ale unor personaje fantomatice așezate pe niște piese de mobilier îmbrăcate în huse albe. Tehnic vorbind, „transsubstanțialitatea" aceasta era realizată prin intermediul unor trucuri fotografice obișnuite. Din punct de vedere spiritual, totul era în fapt o farsă legată mai mult de ridiculizarea parapsihologiei decît de exaltarea credinței.

Din survolarea ultimelor concesii făcute la Catacomba și din coliziunea cu acest ultim ansamblu de artă „spirituală" transpare, în primul rînd, starea de adîncă izolare a orientării neo-ortodoxiste reale în peisajul artei contemporane, nu numai românești. În fapt, această însingurare, dincolo de alura ei olimpiană, este deprimantă : nicăieri în lume nu se mai face artă religioasă adevărată, iar aceea care se face la noi este, în proporție de 80%, rodul unui fals intelectual și spiritual. Iar cei care lucrează cu bună-credință și înzestrare la această utopică, încrîncenată „conservare", sînt în situația aceluia care, în contemporaneitate, avînd în casă și utilizînd frigiderul, televizorul și aspiratorul, se încăpățînează să folosească, pentru iluminat, doar umile lumînări. Asta pentru a nu rupe relațiile prietenești cu cele sfinte. Cîtă ipocrizie conține acest spiritualism mecanic, nimeni nu poate ști exact. Cert este că, atîta vreme cît din aceasta ies lucrări valabile, nimic nu are importanță. De aceea, riscînd chiar să-și adîncească izolarea, Catacomba ar trebui să-și păstreze în continuare rigiditatea programului. Pentru că un reper nu trebuie așezat în nisipuri mișcătoare.

P.S. Dacă aș fi înțeles ce voia Ion Nicodim să spună în „Dreptul la replică" publicat în numărul anterior, i-aș fi răspuns. Dar textul i-a ieșit ca și expoziția. Oricum, singurul meu regret este că, în ceea ce privește expoziția „Tema", la care domnia sa a contribuit din plin, opinia specialiștilor a fost unanim *foarte* defavorabilă. În general, îmi convine să fiu în „contra-curent", dar de această dată n-a fost cazul. Așa stînd lucrurile, ce rost ar avea o polemică, în afară de a da organizatorilor senzația că au făcut tot ce au putut pentru a salva aparențele ?

22, 28 decembrie 1994-3 ianuarie 1995

Scanned with CamScanner

Despre artă, țară și credință

Nu întîmplător, deja obligatoria expoziție anuală Marian Zidaru, intitulată de această dată „Curățirea României", a fost deschisă pe 20 decembrie la Galeria Calderon, locul în care „majoritarii" politicii actuale își lustruiesc cultura vizuală ; vocația profetică bine cunoscută a artistului l-a îndemnat să pătrundă, programatic, în chiar „bîrlogul ursului". Rezultatul estetic și ideologic al acestei încercări este greu de apreciat acum. Mai interesantă este coerența și perseverența lui Zidaru, unul dintre puținii români care au reușit, în decursul acestor ani, să-și ducă la bun sfîrșit proiectele, într-o cadență de metronom – el face parte din categoria „fericiților", întrucît și ceea ce i se opune este inclus în proiectul său profetic-estetic, îmbibat de un optimism de esență mesianică. Tocmai acest optimism este șocant la Zidaru, în situația de marasm cultural, moral și economic prin care trece România la ora actuală. Este o ruptură aproape scandaloasă între orizontul apropiat al beatitudinii profetizate de către Zidaru și realitatea imediată a declinului cotidian. Cineva ar putea să înfățișeze această nepotrivire drept dovada cea mai clară a caracterului utopic al întreprinderii sale. Ar putea spune că Zidaru vede totul încadrat într-o tramă inteligibilă, ascendentă, întrucît opera sa urmează un traseu ascendent, inteligibil. Că, prin urmare, el confundă proiectul său individual cu mersul întregii societăți. Însă această „nepermisă confuzie" o comit zeci și zeci de oameni politici ori afaceriști care încurcă, de atîția ani, țele politicii și economiei românești. Și poate nici unul dintre aceștia nu are în spate, precum Marian Zidaru, o operă. De aceea trebuie operată o disociere între utopia ideologică a artistului și realitatea,

Scanned with CamScanner

consistența estetică a lucrărilor sale. Sigur că prima este înscrisă în cea din urmă, dar ea este infuzată într-un corp, nu într-un discurs. Iar acest corp, sculpturile, picturile, instalațiile și acțiunile lui Marian Zidaru, spre deosebire de discursurile utopice, au un public tot mai larg. Noile sale tendințe relevate de această „Curățire a României" (care propune literalmente un *katharsis*) arată însă că există un pericol, acela ca arta sa să aibă ca gen proxim exaltarea națională comună, românismul bombastic. Dar între ceea ce face Zidaru și retorica naționalistă există o diferență specifică întru totul semnificativă : la Zidaru lipsește tocmai rațiunea de a fi a naționalismului, anume opoziția față de o amenințare exterioară, fie ea chiar imaginară ; lipsește acea retorică defensivă de care se abuzează și care maschează extremismul real. Dimpotrivă, arta și profeția lui Zidaru sînt intransigente și ofensive chiar în raport cu conaționalii săi. Este deci la antipodul naționalismului. Pentru el, România este predestinată nu unui complot universal, obscur și perfid, ci unei măreții iminente, deși dificil de atins, întrucît presupune nici mai mult nici mai puțin decît perfecțiunea tuturor. Tocmai de aceea, Zidaru continuă să constituie unul dintre cazurile de „paradox ideologic" irezolvabil : deși vocația sa mesianică și arta care o poartă sînt înrădăcinate în simbolismul și concepția religioasă ortodoxă, cu accente vernaculare inconfundabile, el nu este însușit de către cercurile Opoziției datorită excentricității sale profetice, catalogată, de la un moment dat, drept erezie. În plus, deschiderea sa completă și nediscriminatorie față de întreaga societate românească, predestinată în mod egal mîntuirii, nu se potrivește cu intransigența justificată a celor ce au supraviețuit încercării de a fi exterminați timp de mai mult de 40 de ani, chiar de către concetățenii lor. Pe de altă parte, Zidaru nu poate fi acceptat de către spectrul politic naționalist întrucît insistența sa asupra elementului religios și, în consonanță cu acesta, opțiunea sa manifestă pentru unica formă de guvernămînt care se poate revendica dintr-un „drept divin", anume monarhia, provoacă refuzul net al ideologilor românismului aseptic, românismul fără monarh ceresc și fără monarh pămîntesc. Marian Zidaru, îndeosebi prin această expoziție, se situează undeva la frontierele

Scanned with CamScanner

ideologiilor, ca un „contrabandist al spiritului", făcînd să circule dintr-o parte în alta bunuri interzise : într-o tabără aduce îngăduința și puterea de a absolvi răul, iar în cealaltă aduce îndemnul, chiar obligația la penitență și nevoia de a înțelege comandamentele spirituale. „Recipientele" în care Marian Zidaru transportă aceste bunuri interzise sînt lucrările sale de artă. Tocmai prin ele se face de ne-evitat. Profeția sa poate fi ignorată, opțiunea sa politică (de fapt, istorică și „legitimistă") poate fi eludată. Dar opera sa nu poate fi trecută cu vederea, pentru că la ora actuală Marian Zidaru este singurul artist complet pe care îl posedă cultura română, un artist cu o bună cotă internațională, avînd un program estetic propriu, extrem de elaborat și consistent, capabil să convingă, în modul cel mai simplu și direct, atît un țăran, cît și un intelectual rafinat, autohton ori străin. Marian Zidaru contrazice cele două imagini standardizate ale artistului – artistul funcționar și artistul damnat, adică artistul care își transformă vocația într-o meserie ca oricare alta și atelierul într-un birou ca oricare altul, dar și modelul opus, al artistului dipsoman și afemeiat, veșnic fără bani. El oferă, lucru rar de la modernism încoace, atît o paradigmă estetică, cît și una existențială și morală totodată. Specificul spiritualist al operei sale, care îi conferă acest caracter paradigmatic dual, nu este o ciudățenie în secolul XX. Este arhicunoscută legătura profundă dintre opera lui Kandisky ori Mondrian și concepția teozofică. Dar Zidaru nu recurge la subterfugiul unei teozofii eclectice, care marchează în fapt evaporarea credinței creștine. El re-investește simbolic creștinismul cel mai autentic, în varianta sa ortodoxă. Zidaru nu este un intelectualist, un sceptic, deși arta sa este „inițiatică" și „conceptualistă". Dar conceptul acestei inițieri rezidă în cea mai accesibilă și universală sursă – Biblia.

Este adevărat că în cultura contemporană imaginea artistului geniu este considerată drept inactuală, depășită. Dar poate că aceasta nu presupune o înțelegere mai profundă a actului artistic și nici un simț al ridicolului mai dezvoltat, ci o adîncire a scepticismului și a susceptibilității reciproce și o slăbire a coeziunii interne a personalității creatoare. Eludînd toate pericolele estetice

Scanned with CamScanner

și sociale inerente unei ipostaze paradigmatice „geniale", Marian Zidaru înfățișează nu numai o artă care tinde către perfecțiune, ci și pe el însuși ca un model uman care, fără a fi ascetic, tinde către perfecțiune. De fapt, ne-am minți singuri dacă nu am recunoaște că artiștii care au marcat într-adevăr cultura majoră au avut și au marșat pe conștiința exponențialității lor existențiale. Poate că în această credință nu se ascunde o imensă mîndrie, ci o imensă inocență. De multe ori, rațiunile suspiciunilor noastre față de asemenea „exagerări" rezidă tocmai în noi înșine, în propensiunile nemărturisite ce ne fac să fim bănuitori pînă la orbire față de ceilalți. Mai ales față de aceia ce întîrzie să realizeze că a avea prea mult talent nu e de „bon ton".

22, 11-17 ianuarie 1995

Scanned with CamScanner

Infografia eului

„Infografie" este un cuvînt compus din „informatică" și „grafică", desemnînd în fapt un domeniu artistic mai recent, anume grafica pe computer ; în sensul acestei definiții, expoziția lui Cristian Paraschiv de la Simeza (intitulată „Carte de rezident") este, așa cum se și recomandă, „prima expoziție de infografie din România". Dar ce se vede îndărătul acestor precizări și definiri ? Întîi de toate, la nivelul strict expozițional, sare în ochi inadecvarea dintre lucrările realizate cu mijloacele cele mai avansate și stilul neinspirat de prezentare, înrămarea rutinieră cuminte, cu geamul de rigoare, ce încearcă să refacă – *ex abrupto* – legătura dintre „avangardă" și „tradiție". Or, rezultatul, pentru privitor, este perplexitatea – este ca și cum ar descoperi un televizor într-o cutie de conserve. Chiar dacă absența artistului din țară era o dificultate în plus, pentru asemenea lucrări neobișnuite era absolut necesară născocirea unei modalități cu totul aparte de prezentare, ceva care să reflecte tocmai noutatea și caracterul neconvențional al expoziției. Așa, pentru privitorul neatent, lucrurile se opreau la jumătate („încă o expoziție de grafică..."). Mergînd însă dincolo de această primă jumătate, expoziția lui Cristian Paraschiv rezervă nu puține surprize, întrucît „rezidența" la care trimite genericul sub care sînt așezate lucrările nu este (cum s-ar putea crede) aceea franceză, pe care artistul oricum o posedă, ci „rezidența" ideală într-o istorie culturală aglomerată, apropriată de către artist prin intermediul computerului care, prelucrînd fotografii din diverse epoci, îi permite lui Paraschiv să apară în compania unor Flaubert, Malraux, Stockhausen, Duchamp etc. Înglobat sau prelungit în computer,

Scanned with CamScanner

eul artistic apare ca o fantomă a personalității, redusă la chipul obsedant, șarjat antipatic, care, precum o siglă ori o marcă înregistrată, este ștanțat pe obiectele lumii înconjurătoare. Este vorba despre exasperarea unei potențialități imense (prin computer poate fi apropriată o întreagă lume, de la nivelul microscopic la cel cosmic), grevată însă de insuportabila uniformitate a virtualității, întrucît, oricît de cuprinzător ar fi spectrul realității accesibile pe computer, aceasta rămîne o „realitate" strict informațională, localizată într-o bază de date, nu într-o materialitate tangibilă. Prin computer poți vedea totul și poți crea o infinitate de imagini, dar asta nu înseamnă nimic în raport cu a poseda realitatea propriu-zisă. Acesta este în esență motivul pentru care, în afara lucrărilor înrămate, artistul a expus și lucruri mult mai interesante, precum cutiile de conserve și țigările marca „Paraschiv", în care lucrarea nu este constituită doar de eticheta elaborată pe computer, ci de întregul obiect, a cărui corporalitate spune mult mai mult văzului decît imaginile plate, geometrice, realizate în genul decorativ-intelectual al lui Vasarely, și care îmbracă la Simeza cîte un întreg perete. Mult mai interesante erau bucățile de polietilenă topită pe care erau imprimate fotografiile trucate ori dischetele marcate „Paraschiv", unele dintre acestea pictate, aparent paradoxal, cu icoane ortodoxe. „Drama" artistului Paraschiv pare destul de neobișnuită : coborît din empireul celei mai recente tehnologii informatice, el aduce cu sine, cel mai adesea, dovezi neconcludente estetic – abile aranjamente geometrice și jerbe de lumini reci (întrucît reci, aseptice, sînt culorile „preparate" pe computer). De aceea, cele mai semnificative lucrări rămîn acelea care aduc în prim plan eul artistului, voința sa obstinată de a se impune unei lumi amorfe de imagini asupra cărora are puteri discreționare, putîndu-le contorsiona și manevra cum dorește (remarcabilă în acest sens este seria *Wagner*), doar prin apăsarea cîtorva butoane. Aceasta însă nu diminuează exasperarea artistului plastic, de fapt, în fața unui ocean de forme, imagini și năluci asupra cărora, e previzibil, va obosi să-și tot pună amprenta, să le posede simbolic. E paradoxală combinația aceasta între nemaivăzuta deschidere către univers pe care o oferă tehnica electronică și

Scanned with CamScanner

neașteptata nesiguranță de sine pe care totodată o induce celui care o stăpînește și se lasă stăpînit de ea. Ca o reacție la această situație, Paraschiv se agață de două – presupuse – constante : identitatea eului, redusă la chipul său propriu, ajuns un fel de semnătură-ștampilă, și, extrem de grăitor, semnele, simbolica ortodoxă. Aceasta, în special sub forma crucilor „infografiate", devine una dintre temele recurente ale lui Cristian Paraschiv. Numai că dacă în acest haos și deșert al supraabundenței informaționale, la capătul atîtor căutări și succese tehnice, artistul nu găsește decît crucea drept semnul fundamental care îi structurează, în chip evident, nu doar imaginea, ci și conștiința, psihicul în general, înseamnă că toată această luxuriantă imagistică lasă să se întrevadă o imensă solitudine și ne-găsire. Pentru publicul său autohton, Cristian Paraschiv a rămas una dintre marile promisiuni ale picturii contemporane care, acum, i-a deconcertat pe mulți, în special pe aceia pentru care este cu neputință să mai vadă acea frumoasă promisiune prin perdeaua de ceață informațională pe care o aruncă această expoziție. Pentru a regăsi crucea, credința drept coordonată estetică și morală, nu trebuie făcut un ocol atît de mare prin IBM și MacIntosh ori alte năzdrăvănii. Această constantă ar fi fost mai ușor de găsit aici. E adevărat, acolo unde se află Paraschiv acum, într-un orizont îndepărtat geografic și cultural, marcat tot mai pregnant de influența ordinatorului, nevoia unui reper interior profund se pune cu mai mare acuitate. Este la fel de adevărat că situația lui Paraschiv relevă faptul că, poate, pentru mulți artiști și oameni de cultură români stabiliți în străinătate, unul dintre pilonii cei mai solizi pe care se sprijină activitatea lor creatoare este stabilitatea credinței. Dar toate aceste conflicte și reacții aduse înapoi printre noi își pierd subit sensul adînc, întrucît ceea ce marchează *acolo* diferența față de curentul majoritar devine *aici* (cel puțin la ora actuală) o convergență cu opțiunea culturală generală. Cruci și icoane împînzesc galeriile de artă – și nu numai. Faptul că simbolurile religioase ajung, în cazul lui Paraschiv, pe dischete și computere nu este suficient pentru a-l distinge de ceilalți. La urma urmelor, poate e adevărat că a merge din ce în ce mai departe înseamnă, finalmente, a te întoarce de

Scanned with CamScanner

unde ai plecat. Dar cu mîna goală, chiar dacă înmănușată după ultima modă ?[1]

22, 18-24 ianuarie 1995

---

[1] Acest articol a declanșat reacția polemică a artistului Cristian Paraschiv, publicată în *22*. Prezentăm în continuare cîteva fragmente:

„Într-un recent film, Bruce Willis declara : «Sînt obosit, fiindcă nu înțeleg nimic». Îi furase replica... domnului Erwin Kessler. Citindu-l, îmi repetam în minte : «Întreabă-l pe autor...», «Întreabă-l pe autor...», fără să mă ostenesc să scot citatul potrivit la locul potrivit (vezi scrisoarea lui Oscar Wilde datată 13 august 1890 : «Criticul trebuie să educe publicul, artistul trebuie să educe criticul»).

De altfel, cum mai putem vorbi de avangardă, astăzi !? Domnul Erwin Kessler uită generația SIDA, uită de masacrele din Rwanda, sau cele de mai aproape, din fosta Iugoslavie, perpetuate în numele unei așa-zise «epurări etnice», pline de subtext «materialist». Cum mai putem vorbi numai de «specific național» și de «matricea spirituală», cînd Europa ne bate la ușă ?!

Prin urmare, domnule Erwin Kessler, altădată, cînd mai aveți ocazia să priviți artă pe computer, nu vă mai întrebați ce are artistul «în mînă», ci ce are în cap ! Citirea «abstracțiunii» în sistemul optic este un exercițiu dificil, dar, dacă vreți să deveniți un bun critic de artă, cum au fost colegii noștri acum dispăruți : M. Ispir, M. Drișcu, T. Redlow, A. Pintilie, «il faut s'y mettre» !"

În același număr al revistei *22* a apărut și acest text asupra „replicilor":

„Mărturisesc că citind și precedentul «Drept la replică» semnat de Ion Nicodim și pe acesta din urmă, «produs» de Cristian Paraschiv, am avut un adevărat «recul» profesional ; distanța astronomică dintre înjghebările literare mustind de resentimente ale acestora și profilul demersului meu critic a pus în discuție rostul real al efortului interpretativ, întrucît oricine s-ar întreba, pe drept merit, dacă este justificată preocuparea susținută pentru opera unor asemenea oameni pe care pare-se că nu-i interesează absolut deloc sensul și conținutul criticii de artă dacă ea nu se dovedește, de la prima lectură, un imn de slavă pentru «operă» și «autorul» ei. În cazul lui Cristian Paraschiv, discrepanța este chiar mai stridentă, întrucît expoziția sa a lăsat de dorit mai mult decît lăsa să se înțeleagă textul meu, care a fost motivat nu de calitatea estetică a lucrărilor, ci de sindromul psiho-social pe care îl «expuneau» implicit. Este uimitor faptul că un artist ca C.P. se preface că nu sesizează caracterul esențialmente pozitiv al analizării expoziției sale în paginile unei reviste precum 22. Poate că e de vină egolatria sa, probată de citarea unei «teze» asupra relației artist-critic, teză emisă de Oscar Wilde, un adevărat prototip al egolatriei. În legătură cu textul său propriu-zis, cu toate că risc să mă repet, trebuie să recunosc că, deși nu sînt deloc obosit, nu înțeleg chiar nimic. De aceea, potrivit îndemnului artistului C.P., mă întreb : «Ce are în cap ?»."

Scanned with CamScanner

Defecțiuni elective

Sorin Dumitrescu, în numărul din 21 ianuarie 1995 al *României libere*, s-a grăbit să redacteze cronica unei morți (estetice) anunțate. Mortul eram eu, iar crainicul era domnia sa. Toate bune și frumoase pînă aici, dar mărturisesc că necrologul sprințar m-a stupefiat întru totul. Ca toată lumea, știu că „cea mai bună apărare este atacul", dar eu nu aveam de gînd să-l atac pe Sorin Dumitrescu. De aceea, apărarea sa întru totul ofensivă nu-și avea locul. Acesta este motivul pentru care, în cele ce urmează, am să renunț la scrupulele deontologice obișnuite.

De regulă eludez gafele gramaticale și stilistice ale preopinenților. Însă în cazul lui Sorin Dumitrescu care, surprinzător, face observații critice la adresa stilului și argumentației mele fără a prezenta nici un exemplu, asemenea menajamente nu-și au rostul. Mai ales că în textul său inventează cuvinte precum „economiastic", vrînd, probabil, să spună „encomiastic", ori alcătuiește expresii de genul „a sminti cît mai eficace impresia" și „baricada care și-ar propune un ecarisaj" (poate cineva sminti impresia, iar o baricadă poate să-și propună un ecarisaj ?!), ori „momentul teafăr" care, delicioasă sintagmă, arată clar că cineva într-adevăr nu era teafăr la un moment dat. Dar, deși nu sînt bagatele, aceste gafe sînt mai degrabă material pentru rubrica „Umor involuntar" din *România literară*. Altele sînt însă abaterile grave săvîrșite de către Sorin Dumitrescu. Prima este elogiul obstinat al locului comun, așa cum transpare din propria-i „maximă" așezată ca frontispiciu articolului, frontispiciu încrustat în cea mai veritabilă limbă de lemn pre(ten)țios conjurînd „profunzimile tainicului limbaj al artei". Frumos spus, domnule, frumos din cale-afară ! Ar fi fost o delectare pentru Caragiale, care sigur plînge, încetișor,

Scanned with CamScanner

acolo unde este el, pentru că nu i-a fost dat să prindă și timpurile noastre.

Pricina acestui extaz în fața artei este metafizica, partenera gonflabilă a artistului spiritualist autohton, căzut într-o transă contemplativă apriorică, ce-l face să creadă că ,,doar admirația poate transforma-transfigura actul critic..." ș.a.m.d.

Ce are de-a face periajul admirativ cu ,,creșterea spirituală a insului" ? Este adevărat că la noi critica de artă este hiper-afirmativă, stivuind epitete peste epitete gîdilitoare pentru a fi și ea, nu-i așa, ,,poetică" și ,,inspirată", permițîndu-și, cu titlu de excepție, cîte un ghiont discret destinat artiștilor care prea o iau razna.

Dacă aș fi urmat acest model, aș fi avut parte exact de adevărul îngăduit la timpul potrivit, adică aș fi înțeles *mai nimic* și *prea tîrziu*. Or, eu am pornit invers, adică apofatic, de la ceea ce *nu* e artă sau nu e relevant, autentic și intens în artă. Tocmai acesta este motivul pentru care, printre atîția alți fideli ai revistei **22**, mă citește și Sorin Dumitrescu. El știe mai bine decît oricine că în atît de speciala noastră branșă afirmarea insului nu urmează adesea decît unei parveniri intrigante, iar ,,sistemul axiologic" la care face trimitere domnia sa ascunde nu rareori doar lingușire, ipocrizie și incompetență.

Acea ,,oarecare simpatie" de care mă bucuram în ochii domniei sale provine cu certitudine din faptul că întotdeauna am ignorat această nescrisă ,,regulă a jocului" nepericulos și reciproc avantajos dintre artist și critic. Ei bine, și în cazul lui Marian Zidaru am ignorat ,,regula jocului". Dar de această dată nu metodologic, premeditat, întrucît opera și personalitatea sa au constituit pentru mine cea mai profundă surpriză trăită în perimetrul artei contemporane românești. Iar această întîlnire s-a petrecut atunci cînd am lăsat la o parte toate prejudecățile pe care Sorin Dumitrescu și alți cîțiva, din ce în ce mai puțini acum, mi le-au inoculat, precum multor altora, în acești ultimi ani.

Cînd am încetat să văd în spatele unei capodopere cum este *Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul* o ,,bizarerie pseudoiconică" și am constatat că este una dintre cele mai frumoase sculpturi realizate în această țară în ultimii ani, am acceptat, cum era și firesc, ideea de a-l cunoaște pe autor. Iar autorul este, cum știm

Scanned with CamScanner

cu toții, un om realmente harismatic. Nu este vorba despre calitățile sale profetice, ci despre acel puls existențial pe care puțini oameni îl au și cu atît mai puțini reușesc să-l infuzeze unei opere. Sigur că toate aceste lucruri m-au încurcat, întrucît nu m-am așteptat niciodată ca un artist eminamente religios să mă preocupe într-atît. Dar acestea sînt surprizele pe care ți le rezervă traiul în afara dogmelor, taberelor și adevărurilor făcute de-a gata. Imaginea burlescă („băgînd capul cumințel sub patrafir...") pe care Sorin Dumitrescu o azvîrle într-un stil grobian, m-a lăsat pur și simplu perplex : nu numai că Zidaru are prea mult bun-simț pentru a se deda la asemenea „convertiri", dar eu nici măcar n-am fost vreodată la Pucioasa, iar întîlnirile din atelierul său, care se pot număra pe degetele de la o singură mînă, au avut întotdeauna un caracter strict profesional. De aceea nici nu mă dezic de fragmentele (trunchiate, învălmășite) pe care Sorin Dumitrescu le-a citat/încorporat invectivei sale izbucnite din acea „boierie a inimii culte" (altă expresie memorabilă) pe care o proslăvește.

La urma urmei, problema teologică a „Noului Ierusalim" nu ne privește pe noi, căci nu o poate soluționa decît Patriarhia. Pînă atunci, are vreun sens considerarea operei artistice ca fiind eretică și admirarea acesteia ca fiind condamnabilă ? Asta ar însemna că încurajează erezia și oameni precum cunoscutul colecționar de artă german Peter Ludwig, care nu doar intenționează să achiziționeze două sculpturi de Marian Zidaru ci, în timpul vizitei sale în România, a petrecut un timp chiar în atelierul „ereticului". La fel, însuși părintele Galeriu a participat la lansarea unei cărți în incinta ultimei expoziții Zidaru, caracterizînd lucrările de acolo ca fiind expresii ale „adevăratei ortodoxii". De fapt, numai succesul crescînd al lui Marian Zidaru este motivul care a declanșat tirada lui Sorin Dumitrescu, în raport cu care eu am jucat rolul de paratrăsnet. În aceste circumstanțe, adevăratul sens al textului său devine evident, mai ales dacă adăugăm un fapt pe care mulți l-au uitat : „mulțumită demersurilor făcute de Sorin Dumitrescu, redactorul nostru...", în nr. 1-2/1991 al revistei *Transilvania* a apărut pentru prima dată și a fost exaltată una din profețiile „Noului Ierusalim". Ironie a soartei sau simplu accident ? Domnul Sorin Dumitrescu știe foarte bine care este adevărul și de aceea nu s-a

Scanned with CamScanner

sinucis (spiritual, moral etc.). Chiar să nu demonstreze nimic faptul că în timp ce eu „m-am poticnit" de opera lui Zidaru, Sorin Dumitrescu a căzut pradă, fie și pentru un scurt timp, tocmai „ereziei" al cărei produs este aceasta ? Poate tocmai de aceea este atît de neputincioasă puterea cu care sapă de atîția ani, încercînd, cum a făcut exact acum un an, chiar în acest cotidian, să-i compromită pe aceia care îl girează pe artistul Zidaru. Atunci a fost vorba despre Mihai Oroveanu și instituția expozițională pe care o conduce. Acum, „la aniversară", Sorin Dumitrescu îl atacă pe acela care s-a nimerit să-l crediteze, după un an, pe același artist. Și, nu din întîmplare, acela am fost eu, iar medicul legist care va constata decesul ori succesul meu nu poate fi altul decît publicul. Pînă atunci nu are sens să ne îmbătăm cu apă prea rece – chiar și domnul Sorin Dumitrescu va aștepta în continuare și va citi cu „nerăbdare" articolele mele. Bunăoară chiar pe acesta. Așa merg lucrurile cu „viclenia rațiunii" critice.[1]

România liberă, 28 ianuarie 1995

---

[1] Acest articol reprezintă un „drept la replică", publicat la o săptămînă de la apariția unui material calomnios semnat de Sorin Dumitrescu („Neputințele tînărului Kessler"), din care prezentăm cîteva extrase:

„N-a fost necesar nici măcar răstimpul unui an de zile pentru ca tînărul Kessler să devină în ochii multora îndelung așteptatul critic «mîntuitor», un fel de neo-Parsifal băștinaș, apt să izbăvească comentariul plastic de lauda complezent- durdulie și de tradiționalul ton economiastic. Care a putut fi secretul acestei ascensiuni amețitoare ?[...]

Împlinirea exigențelor celui de-al doilea «principiu director» l-a determinat pe tînărul Kessler să adopte stilistic un fel de lehamite ciufută, menită să-i susțină vorbirea pe șleau, grimasa posacă, trîntirea părelnicului său adevăr în obrazul «beneficiarului» – într-un cuvînt, abandonarea oricărei delicateți verbale care să țină cont de vîrsta, experiența sau prestigiul profesional al victimei. Pentru a pune surdină acestei strategii publicistice, insolența exprimărilor a fost deghizată în franchețe, bădărănia machiată în chip de observație frustă, iar nepriceperea livrată abil ca inapetență estetică.[...]

Acest tip de admirație sinucigașă a făcut ca biografia estetică a tînărului Kessler să calce pe urmele nefericitului destin al omologului său Werther. După o asemenea rafală de gafe este imatur ca cineva să mai spere că vreun profesionist sau vreun iubitor de artă cu mintea teafără vor mai pleca urechea și îi vor mai lua în serios aprecierile critice, oricît de perfecționată și de inspirată ar deveni redactarea acestora (și în ciuda oricărui sufragiu circumstanțial). Promițătoare pînă de curînd, vorbăria- discurs a lui Erwin Kessler are în prezent toate șansele de a fi înghițită treptat de ambianța gregară care a odrăslit-o."

Scanned with CamScanner

Arta polemicii

Polemicile, în orice domeniu s-ar purta ele, își păstrează rostul numai atîta timp cît sensul lor se află undeva în afară, într-un „obiect" pe care îl vizează disputa. Atunci cînd își au rostul în ele însele, cînd se face așadar polemică de dragul polemicii, cînd se face doar „animație culturală", atunci polemicile devin simple manierisme intelectuale, pierd legătura cu exteriorul, cu „problema", și, din mijloace prin care se mediază, se „moșește" un adevăr confuz și adesea dureros, devin scopuri în sine, exerciții de retorică și *jogging* literar desfășurate sub privirile unui public snob, amator de senzații culturale „tari". Întîmplarea (dar oare există întîmplare ?!) a făcut ca recent să fiu atras în ceea ce ar putea fi considerat la ora actuală cel mai aprig „conflict simbolic" din perimetrul artelor plastice. Este vorba despre conflictul și disputa declanșate de conjugarea activității artistice a lui Marian Zidaru cu zona religioasă (vizionară, profetică etc.) de la Pucioasa, cunoscută îndeobște drept „Noul Ierusalim". Toată această îmbinare și complementaritate voită între artă și religie a provocat luări de poziție contradictorii, mergînd de la dezavuarea de tip denunț („fenomenele" fiind calificate drept erezie ori manifestări sectante anti-ortodoxe), pînă la aprobarea de tip exaltare, venită uneori – paradoxal – din partea unor ierarhi ai bisericii ortodoxe, lucru care a generat – cum era de așteptat – o adevărată scindare în sînul bisericii autohtone. Simptomatic, problema legitimității religioase a „fenomenelor" s-a răsfrînt cu mare repeziciune asupra legitimității estetice a operei artistice care se revendica de la aceste „fenomene" și care, mai mult chiar, le „mediatiza", le făcea memorabile și transmisibile o dată încor-

Scanned with CamScanner

porate, inoculate operelor de artă. Mocnind doar sau izbucnind la răstimpuri, conflictul durează de cîțiva ani, atrăgînd în creuzetul dezbaterilor atît teologi, sociologi, politicieni, cît și – mai ales în ultimul timp – artiști și critici de artă. S-a ajuns astfel ca în jurul cazului „Zidaru – Noul Ierusalim" să se înfiripe nu doar o polemică asupra artei, ci și o adevărată „artă a polemicii", o polemică interdisciplinară ce vizează credința, estetica, sociologia etc. Însă, în mod cu totul neașteptat, în toate aceste domenii s-au făcut simțite – în raport cu cazul în speță, cu obiectul polemicii – o slăbiciune, o criză și o derivă plină de semnificație, care au atras atenția în primul rînd asupra nepregătirii culturii și civilizației românești actuale în fața unui fenomen de o asemenea anvergură. Astfel, în sfera credinței indecidabilitatea a fost maximă întrucît, spre deosebire de alte fenomene de acest gen, „Noul Ierusalim" nu a fost expediat rapid în zona „rătăcirilor" religioase destul de frecvente în ultimul timp. Dimpotrivă, „fenomenul Pucioasa" a generat dezbateri teologice aprinse, iar caracterul divergent al opțiunilor ierarhilor bisericii autohtone a demonstrat cu prisosință că nu există un ax teologic extrem de solid care să nu permită divagații, menținînd stabilitatea printr-un consens doctrinar ce ar fi trebuit să existe în prealabil, date fiind vechimea și genealogia intelectuală a bisericii ortodoxe române. Impactul politic al „fenomenului" în cauză este la fel de relevant pentru o situație de confuzie doctrinară : din pricina retoricii naționale (mai precis „româno-centrice") vehiculate de către Zidaru, sub directa influență a modelului biblic (tema „poporului ales" etc.), o mare parte a intelectualității s-a grăbit să-l califice și să-l plaseze în zona rău famată a naționalismului, apropiindu-l de „modele" celebre deja prin demagogia lor românistă. Or, asta a arătat, o dată mai mult, că polarizarea excesivă și presiunile politice interne și externe fac imposibilă – la ora actuală – conceperea unei viziuni artistice, sociale, religioase de tip național, întrucît aceasta virează automat – în ochii opiniei publice – către sfera naționalismului bombastic, adică spre ridicol, compromițător, subintelectual. În

Scanned with CamScanner

ceea ce privește sfera artistică, suspiciunile ce planează asupra cazului Zidaru sînt, iarăși, mărturii ale unei stări de confuzie a breslei, din moment ce acuzele cel mai des reiterate sînt, pe de-o parte, constituite de prezumția că opera lui Zidaru este impură din pricina statutului său esențial de releu, de mediu prin care tranzitează profeția religioasă (și deci arta sa nu are „autonomie"), iar pe de altă parte – în chip paradoxal – lui Zidaru îi este bănuită (și deci intens reproșată) practicarea unui „joc dublu", adică o anumită simulare a credinței religioase. Evident, cele două acuze frecvente sînt perfect contradictorii, lucru care arată cît de acută este starea de derivă conceptuală (și nu numai) a lumii artistice românești, în special pentru că aceasta a rămas calată cu obstinație pe modelul „artei pure", arta care nu poartă și nu transmite nici o ideologie, tocmai pentru ca să rămînă „artă". Această teză, permisă și subtil încurajată de către diriguitorii culturii de dinainte de 1989, a făcut ca în spatele „autonomiei esteticului" să se refugieze indiferența, lașitatea, compromisul creatorilor în raport cu lumea în care trăiau.

Din cauza acestor derive inter-disciplinare, cazul „Zidaru – Noul Ierusalim" s-a transformat într-o tribună publică la care s-au perindat diverși exponenți ai înțelegerii și neînțelegerii, ai unui climat cultural aparte, în care schimbările sînt dorite de oameni ce au ca unic scop înghețarea și blocarea într-un model de civilizație rigid. De aceea, polemica din jurul acestui caz a fost (și probabil va rămîne) un fel de barometru al raporturilor dificile dintre anumite componente importante ale culturii actuale. Cu condiția ca această polemică să rămînă la nivelul unei dezbateri reale, cu scopuri situate în adevărurile din afara ei, și nicidecum un tip de confruntare gen competiție vituperantă, așa cum Sorin Dumitrescu a încercat, de pildă, s-o facă prin articolele despre „cazul" Zidaru publicate în *România liberă*. Cu totul neobișnuit este faptul că, în viziunea rigoristă a lui Sorin Dumitrescu, chiar și în ceea ce privește arta, lucrurile pot fi spuse o dată pentru totdeauna ; adică așa și așa stă treaba cu iconografia permisă, așa

Scanned with CamScanner

și așa cu ideologia, așa și așa cu implicarea existențială a artistului ș.a.m.d. Tocmai această dogmatică artistică și estetică este văzută drept unica legitimă. Iar pentru a putea fi legitimizat estetic, trebuie să fii, mai înainte, legitimizat teologic, politic etc. Lucru care transformă „programul" estetic rigorist (ortodoxist) într-o formă – aproape nedisimulată – de cenzură. Iar tipul de polemică pe care, sub influența programului, îl poartă chiar autorul acestuia, Sorin Dumitrescu, este, în fond, o modalitate de cenzurare. De aceea, în cele ce urmează, va fi deconstruită nu doar polemica de acest tip (adică polemica de dragul polemicii), ci și cenzura pe care o exercită ea, ca mărturie a unei înclinații irepresibile a omului de cultură român de a fixa canoane, de a preciza dogme și de a exercita un control asupra artei și artiștilor.

*

Fusesem avertizat că terfelirea și împroșcarea cu noroi constituie strategiile publicistice de predilecție ale lui Sorin Dumitrescu, dar credeam că o bănuită dimensiune culturală și un respect față de instituția-gazdă (*România liberă*) le distinge net de imprecațiile gen *România Mare*. Or, tocmai că acestea din urmă constituie genul lor proxim. În ceea ce mă privește, continui să fiu convins că felul în care am început, „estetica negativă" pe care am aplicat-o obligat fiind de oferta expozițională curentă, chiar dacă „descurajează elanul oricărui schimb de idei" cu S.D., mi-a facilitat înțelegerea unor mecanisme artistice și ideologice mai ascunse, de pildă chiar a acelora care îl mobilizează și-l imobilizează pe S.D., care crede că există ceva adevăr în „observațiile" făcute asupra demersului meu critic, adică în insultele cu care și-a împănat pamfletele. Era inutil să „bruiez adevărul" unor „observații", adică al unor acuzații precum acelea că sînt „bădăran", „insolent", „nepriceput", că „faultez" ca în fotbal, acuzații abundente și suculente ca înjurăturile unui microbist din Giulești, care trece cu mare ușurință de la Dumnezeu la Maradona și-na-

Scanned with CamScanner

poi, comentînd ca „incultură" observația mea de bun-simț că problema teologică a „Noului Ierusalim" nu ne privește pe noi, ci Patriarhia. În fapt, era vorba despre un exces de sinceritate, de eludarea convențiilor, întrucît știm cu toții că „problema teologică" revine Sinodului, dar la fel de bine știm că șeful acestuia este Patriarhul ! Or, prin Patriarhie nu am făcut referință la clădirile ori la mărunții slujbași ai acestei instituții, ci la Patriarh ! La fel, atunci cînd se vorbește despre Președinție nu se face referință la amploaiații de la Cotroceni, ci la Președinte. Iar atunci cînd S.D. își pune întrebări de genul „Oare Erwin Kessler știe că cel mai minuțios și mai dibaci releveu al elucubrațiilor Noului Ierusalim a fost făcut de către un grup de studenți...?", îi pot răspunde foarte simplu : da, știu ! Și mai știu și cine erau acei studenți binevoitori, căci „documentul" cu pricina a apărut – se putea altfel ? – în publicația *Mișcarea*, puternicul organ de presă al unui partid la fel de puternic, al cărui nume se obține prin adăugarea cuvintelor „pentru România" la numele organului. Parcă se schimbă deja lucrurile, iar afirmația lui S.D. („un grup de studenți") nu mai sugerează ideea de curățenie sufletească și morală, de cinste și dăruire angelică pe care o intenționa. Dacă mai adăugăm și faptul că pivotul acelei „cercetări" era „sociologul" și „teologul" George Roncea, eternul student în arte plastice și redactor al oficiosului *Mișcarea* și că, mai mult, respectivul document a fost înaintat și Patriarhului, cu introducerea de rigoare (reprodusă în facsimil în *Mișcarea*) de către însuși Marian Munteanu, lucrurile se leagă perfect. Probitatea lui S.D. este demonstrată de faptul că invocă un asemenea denunț ambalat pompos în care sînt reiterate acuze de un ridicol patent, cum ar fi aceea că fresca bisericii „Noului Ierusalim" este „pictată «cu sînge de copil» în toiul unor ceremonii orgiastice". Investigație sau Inchiziție ? – se poate întreba orice om normal pus în fața acestui „dibaci releveu". Dar chiar faptul că sînt destui oameni normali, care nu au luat în seamă asemenea denunțuri „științifice", este deplîns de către S.D., ce se vede obligat să recunoască realitatea

Scanned with CamScanner

că „visătoria" lui Zidaru a fost totuși „destul de firav contestată de lumea credincioasă". Dacă așa stau lucrurile, atunci de ce „omul eclesial", cu „postura" sa „îmbisericită" cu tot, se erijează într-un teolog ? Chiar S.D., în fond un teolog improvizat, este la urma urmei un exponent al acelei „triste disfuncții existente în viața eclesială" din pricina căreia se lamentează el însuși. Tocmai într-un asemenea context apariția lui Zidaru capătă proporții majore, atît estetice cît și spirituale. Acesta este motivul pentru care am încercat să-i determin poziția la „frontierele ideologiilor" și nu la frontierele gustului. Faptul că nu i-am luat în derîdere extravagațele profetice și le-am trecut adesea cu vederea este cu totul altceva. E ceva ce ține de exigențele profesionale și care te face să observi la cei dăruiți întîi darul și apoi lipsurile, iar la cei fără har să vezi invers. Iar la Zidaru, totul se încheagă într-un sistem, chiar și exagerările. Pentru a înțelege legăturile care există în cazul său între „estetic" și „extraestetic", poate fi folosit modelul socio-plastic constituit de către Joseph Beuys, în special de către relația acestuia cu ecologismul, din care a încercat să creeze o doctrină proprie. El chiar a candidat la alegerile locale în landul Nordrhein-Westfalen. Dar a fost învins de către politicienii de carieră, pentru care nu conta apelul „umanitar" și „profetic" al lui Beuys, ci o retorică bine stăpînită, eficace. Vrînd să dejoace întregul mecanism al pseudo-reprezentativității politice chiar prin mijlocirea politicii, Beuys a devenit un indezirabil, iar cariera sa politică a rămas meteorică. Dar exemplul, intensitatea implicării sale în ecologie, faptul că la nivelul său de simplu particular a reușit să ducă la bun sfîrșit proiecte monumentale (răsădirea a mii și mii de copaci, de pildă), a acționat cu prisosință asupra opiniei publice, poate chiar mai bine decît propaganda politică ecologistă. Însă aici intervine paradoxul : tocmai aceste acțiuni au constituit *arta* lui Beuys, și de aceea au avut un asemenea impact. Or, asta se întîmplă și cu Zidaru. Și el ar vrea să fie „omologat", să intre în rîndul lumii religioase, la fel cum Beuys dorea să ajungă un politician. Poate că nici Zidaru nu va ajunge un „ie-

Scanned with CamScanner

rarh" ortodox, cum nici Beuys n-a reușit să pătrundă în ierarhia ecologistă. Aici, „ecologie" și „ortodoxie" sînt însă simple variabile. Ceea ce rămîne, constanta, este forța gestului, autenticitatea paradigmatică a implicării, fervoarea. Nu este exclus ca Zidaru, prin același mecanism empatic tipic lui Beuys, să producă o mutație în conștiința publicului său. Și prin aceasta să-și fortifice implicit poziția ideologică și calitatea estetică. Ce altceva și-ar putea dori un artist ?[1]

Arc, nr. 2, 1995

---

[1] Acest articol reprezintă un alt „drept la replică" (*refuzat* de către *România liberă*), apărut în urma celui de-al doilea material calomnios publicat de către Sorin Dumitrescu, „Neo-kesslerism și empiriocriticism", din care provin extrasele de mai jos :

„Deci, oricare problemă teologică, inclusiv problema «iluminaților» Pucioasei, privește întreaga Biserică și oferă dreptul de a fi comentate, analizate, omologate, dezavuate etc. de orice persoană care face parte din această Biserică. Oare Erwin Kessler știe că cel mai minuțios și mai dibaci «releveu» al elucubrațiilor «Noului Ierusalim» a fost făcut de un grup de studenți, înaintea oricăror ierarhi și a oricărei inițiative patriarhale ? Acești tineri au purces la identificarea și încadrarea socio-teologică a bolboroselilor eshatologice de la Pucioasa, după care și-au încredințat rezultatele muncii lor Sf. Sinod și Patriarhului (Președinte al Sf. Sinod) pentru a trage concluziile. A lăsa greul Bisericii exclusiv pe umerii întîistătătorilor ei, înseamnă a nu pricepe deloc ce este *omul eclesial*, care-i sînt îndatoririle și prin ce diferă postura îmbisericită de «traiul în afara dogmelor». Faptul că visătoria apocaliptică a cuplului Zidaru a fost destul de firav contestată de lumea credincioasă, nu reprezintă cîtuși de puțin proba validității ei mistice, ci mai degrabă a unei triste disfuncții existente în viața eclesială, care determină pe destui credincioși să se comporte pasiv, ba mai mult – să vadă în Biserică un fel de instituție semi-magică de (de)servire a populației cu taine !"

Scanned with CamScanner

Fără titlu

Vocația fiecărui om cunoaște împliniri pe care acesta le poate comunica și împliniri perfect închise, pe care le poate doar evoca. Se întîmplă însă uneori ca aceste împliniri să se ofere, în mod frust, ca o comunicare explicită. Iar aceasta poate fi arătată, așa cum este arătată scrisoarea de mai jos. Întrucîtva, ea ține locul unui text (auto)explicativ asupra intențiilor, posibilităților și rostului expozițiilor de la Căminul Artei, la a căror organizare particip, încercînd nu să propun capodopere ori să construiesc cariere, ci să prezint *stări de fapt*, anume ce fac și *ce nu* fac tinerii artiști. Cu autorul scrisorii nu m-am întîlnit decît o singură dată, pentru cîteva ore, iar motivul pentru care o reproduc aici îl constituie atît darul narativ, cît și autenticitatea existențială și calitatea operei plastice a lui Gheorghe Ilea. O operă realizată între satul Bucea (Cluj) și orașul Zalău, adică nicăieri din perspectiva unei geografii culturale. O operă care izbește prin prospețimea și suculența ei, aproape de neimaginat în condițiile de viață (culturală și nu numai) ce transpar din această scrisoare. Nu este vorba de disperare, de tragism și damnare. Acest om a trăit și va trăi în continuare acolo, la locul său, nu ca și cum și-ar purta melodramatic crucea (cum ar fi înclinați unii să creadă), ci absolut firesc. Nefiresc este doar faptul că pictează. E sfidător aproape. Dar mai sfidător este mecanismul lumii artistice care îi răpește acestui om aproape toate șansele : aflat departe (spațial, dar mai ales sufletește) de locul în care se (contra)fac marile cariere artistice, Ilea va rămîne întotdeauna „o promisiune", așteptînd ani de zile la coadă pentru o expoziție personală în București. Alții vor „confirma" în locul său. Pentru că ei știu să ceară, să prindă, să capete, să urce. În răstimp, „capetele luminate" din

Scanned with CamScanner

lumea artei fac polemică și metafizică pe marginea „facultății de a admira", neîntrebîndu-se dacă nu cumva, întorcînd pe toate fețele această problemă „stringentă", n-a dispărut din ei chiar ceea ce ar putea fi admirat.

Scrisoarea a rămas, în mare, nemodificată, cu stîngăciile și revenirile tipice unui om obișnuit să pună pe hîrtie nu cuvinte, ci imagini :

Stimate Erwin Kessler,

Am fost bolnav. Am făcut o pneumonie și am lipsit de la serviciu, așa că am aflat mai tîrziu că m-ați sunat să-mi transmiteți că mi-a intrat lucrarea. Da, un lucru mai rar, nu eram obișnuit să fiu anunțat de soarta lucrărilor. În data de 10 decembrie, știind că e vernisajul, am urmărit la Actualități și am văzut deschiderea și mi-am văzut și lucrarea. Am sărit în sus, nu știu de ce m-am bucurat așa, cred că aveam mare nevoie de o susținere, de o bucurie spirituală. A contat mult.

Ar fi o poveste interesantă cu boala mea : eram la Bucea de anul nou și nu m-am simțit prea bine, am crezut că e o răceală. Au trecut două zile : în 2 dimineața aveam febră, 39 cu 8. Nu era glumă : am stat în pat, am luat aspirine și ampicilină. N-am mai mîncat. Febra se stabilise la 39 cu 8. Am slăbit mult. În 5 ianuarie dimineața era la fel. Atunci e ajunul Bobotezei și se vine cu „Iordanul" și cu apă sfințită. Se obișnuiește să nu mănînci și să nu bei pînă săruți crucea. Așa am făcut și eu. Pe la 11 (dimineața) au venit și am băut apă sfințită, era cu busuioc. Mi-a plăcut foarte mult. După aceea m-am simțit foarte bine și n-am mai avut febră de atunci. Cînd am venit la Zalău, am zis totuși să mă duc la doctor să-mi dea două zile de concediu, că eram cam slăbit. Mi-a găsit pneumonie, am făcut și raze și s-a confirmat. Am luat o grămadă de injecții și de-abia de luni încep lucrul. Dar cînd am băut apa sfințită m-am simțit bine și febra a dispărut. Trecînd deci într-o zi pe la serviciu am aflat că m-ați căutat, întrebînd care este modalitatea de a-mi trimite lucrarea înapoi. Venind pe drum spre casă m-am gîndit să v-o fac cadou.

Scanned with CamScanner

Bineînțeles, dacă doriți. Și iată de ce : sînteți pe jumătate co-autor. Faptul că m-ați invitat nu-i ceva neobișnuit, dar m-am simțit într-un fel special dator să dau curs acestei invitații. Independent de voința mea, am gîndit-o sub influența temei, dar cumva legat, influențat de cunoștința cu dumneavoastră. De aceea oscilam chiar eu în a o considera ba un lucru serios, ba ceva străin de mine, nu, nu atît străin, cît mai ales un joc. În partea de jos pînza are urme de vopsea roșie. M-am „spălat pe mîini" de „sînge". Să zicem că e strigătul din noi ce se vrea întrupat în artă, și noi, „spălîndu-ne pe mîini", îl închidem, destul de ușor și convențional, în ceea ce facem. Dar el urlă în continuare : nu asta a vrut, nu așa. De sînge au fost mîinile mele, de sînge vor fi pînă nu-l voi auzi, pînă nu-l voi înțelege, pînă nu-l voi exprima cum vrea el. Greu de pus pe seama bietei lucrări, care e destul de sprințară, astfel de poveri. Nu le-ar putea duce. Praful ușor ce se va depune pe ea m-ar bucura să întîlnească la fel de ușorul praf desprins de pe o idee, un gînd care, deși departe de a fi concretizat în lucrare, rămîne totuși ca o primă adiere. Lucrarea a fost făcută special pentru această expoziție. Nu am să mai trimit la celelalte două expoziții, pentru că e dreptul tinerilor să expună, a celor mai tineri. Asta face Atelier 35.

M-ar bucura însă cîte o scrisoare de la dumneavoastră, poate mai știți de alte expoziții. Eu aici sînt izolat. M-ar bucura să mai corespondăm, pentru mine ar însemna mult.

Vă doresc multă sănătate,
Gheorghe Ilea

Lucrarea *Trei variante de titlu* a fost expusă de către Gheorghe Ilea la galeria Căminul Artei-etaj, în cadrul primei expoziții Atelier 35 (1995), al cărei generic a fost „Neputință/Putere".

22, 8-14 februarie 1995

Scanned with CamScanner

Celălalt Blake

Pe lista ofertelor expoziționale făcute străinătății de către British Council nu se află opera lui William Blake (probabil cel mai important gravor romantic, nu numai englez), ci, iată, cariera lui Peter Blake, și el englez, și el grafician. Diferența constă în aceea că William Blake a murit acum vreo sută cincizeci de ani și a realizat, în stilul său vizionar-apocaliptic, cea mai încrîncenată traducere în imagini a Cărții lui Iov, în timp ce Peter Blake este unul dintre „marii" artiști britanici în viață, iar dintre realizările sale, memorabilă rămîne coperta discului Beatles „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". Între cei doi Blake, între romantism și pop art, între spiritualism și consumerism, s-a scurs o istorie culturală atît de densă încît Peter, cel de-al doilea Blake, poate pluti cu un minim efort personal pe straturile culturale suprasaturate ale contemporaneității, fără a fi în primejdia de a se îneca, așa cum nu te poți îneca în Marea Moartă. Expoziția „Alphabet Prints", care a poposit la Galeriile Artexpo, dovedește cu prisosință că, pentru artiștii perseverenți trecuți de o anumită vîrstă, mecanismul de promovare funcționează atît de bine încît consacrarea nu mai poate fi evitată, nici măcar atunci cînd, precum în cazul de față, artistul își expune numai trusa de unelte conceptual-vizuale. Alfabetul, care este cel mai bătătorit loc comun al comunicării, se dovedește, în „dezlegarea" lui Peter Blake, un adevărat rezervor, un repertoar sau „dicționar de idei primite de-a gata", idei ce aparțin atît civilizației, ambianței culturale occidentale din a doua jumătate a secolului XX, cît și însuși artistului, mitologiei sale personale, o mitologie gen pop

Scanned with CamScanner

art, în care „idolii" sînt amestecați de-a valma – Stan și Bran cu Shirley Temple, Tarzan și John Lennon (serigrafia *I de la Idoli*), ori se detașează singulari, dar cu atît mai banali cu cît sînt previzibili (serigrafia *J de la James Dean* ori *M de la Marilyn Monroe*).

Peter Blake n-a fost niciodată un reprezentant paradigmatic al unei orientări estetice – el n-a urmat traiectoria absolut coerentă a lui Richard Hamilton, figura tipică pentru pop art în Anglia. Dacă acesta din urmă nu și-a părăsit nici o clipă avanpostul, țintind sarcastic spre societatea de consum, spre acumularea de bunuri iluzorii capabile să depersonalizeze individul prin suprasatisfacție, Peter Blake a preferat să se scalde în apele călduțe dintre afirmare și negare, părăsind rareori ambiguitatea. De aceea, el a rămas oarecum mai interesant decît inflexibilul (și repetitivul) Hamilton, pentru care toate sensurile au înghețat undeva la nivelul anilor '60. Dimpotrivă, Peter Blake a continuat să administreze și să speculeze cu abilitate tezaurul de locuri comune al civilizației sale, recurgînd, precum în cazul acestui *Alfabet* (serie realizată în 1991), la idei și mecanisme (re)creatoare în vogă, cum este reiterarea post-modernistă a unui alfabet-jucărie, ilustrat și comentat hazliu pentru copiii de la începutul secolului. *A de la Alfabet*, prima piesă a expoziției, este de fapt o serigrafie realizată după acest alfabet „original", care i-a oferit artistului, ca în muzică, tema pe care el a brodat celelalte 25 de lucrări, realizînd astfel un portret-robot atît al imageriei de consum contemporane, cît și al comportamentului estetic socialmente așteptat în raport cu aceasta (acceptare, identificare, adulare). Lui Peter Blake îi place să treacă drept un fel de Lewis Carroll și de aceea cele 26 de planșe par niște cărți de joc. Dar spre deosebire de cele întîlnite de Alice în Țara Minunilor, acestea nu sînt însuflețite, nu formează o „curte" (a miracolelor), iar jocul pentru care sînt folosite este un fel de „trombon" conceptual jucat după reguli pop art. În plus, lui Peter Blake îi lipsește harul marilor trișori care au „spart banca" de date estetice ale secolului – la el șmecheriile sînt cu-

Scanned with CamScanner

sute cu ață albă, precum în cazul literei Z (*Z de la Zebră*), unde apar trei fotografii cu zebre. Una în alb-negru și două în culori. Numai că una dintre fotografiile în culori nu este, precum celelalte două, pur documentară, capabilă să „arate" doar zebra, ci este o miniatură persană reprezentînd o zebră, adică este o operă de artă pe care Peter Blake o citează/încorporează unei alte opere de artă, *Z de la Zebră*, care, desigur, îi aparține. Dar tocmai trucul cu citarea/încorporarea nu-i aparține.

Alfabetul lui Blake conține atît mijloacele, particulele elementare din care se compune idiomul său (literele = imaginile primare), cît și discursul, textul care se încheagă din acestea, textura vizuală care, surprinzător, se dovedește a fi doar o modalitate de silabisire („superioară", „intelectuală") a bîlbîielilor tuturor, a zgomotului cultural de fond al întregii societăți. Numai că în acest zumzet monoton, iritant, se insinuează opțiunea, vocea lui Blake, care se face auzită nu prin aceea că el este cel care alege imaginile ce ilustrează literele, ci prin genealogia pe care le-o dă acestor imagini, prin cronologia lor, întrucît toate sînt mai mult sau mai puțin vechi, toate aparțin lui „altădată", un altădată mai îndepărtat (sfîrșitul secolului trecut) ori mai apropiat (anii '60-'70). Peter Blake are ceva de anticar pedant, iscusit în amenajarea ofertei sale vizuale. *Alfabetul* său este identic cu al celorlalți, iar cuvintele în care îmbină literele sînt și ele asemănătoare cu vorbirea tuturor, care se rotește în jurul lui *B de la Boxer*, *C de la Clovni*, *F de la Fotbal* și chiar *Y de la Yacht*. Dar boxerul său este legendarul Joe Louis, fotbaliștii și clovnii sînt de pe la începutul secolului, în timp ce yacht-ul pare desprins din ilustrațiile lui Jules Verne. Peter Blake este în realitate un colecționar de curiozități ale altor timpuri – insigne, cărți poștale și felicitări vechi, tăieturi din reviste și cărți ilustrate. Pentru el, chiar și efigia dragostei aparține unui alt timp, unei alte convenții. Timpi trecuți, convenții abolite. Timpi reînnoiți, convenții regăsite (Marilyn, Elvis, The Beatles...).

Scanned with CamScanner

Un mecanism inexorabil, un alfabet cultural care, în ceea ce înseamnă convenția sa esențială (litera, semnul), este același întotdeauna. Doar măștile pe care fiecare epocă le pune pe fața acelorași cuvinte se schimbă. Peter Blake, încercînd în *Alfabetul* său să surprindă momentele în care semnele își dau jos o mască pentru a-și pune alta, nu poate să evite ca, prin toată această însăilare, să nu răzbată aburul otrăvitor al pesimismului cinic, „deconstrucționist". „Iată", pare că spune cel de-al doilea Blake, „toate-s vechi de cînd lumea, iar însuși alfabetul ne-a fost dat pentru a ne repeta." Dar parcă am mai auzit undeva partitura asta !

P.S. Expozițiile care se respectă au și programe. Despre programe, în genere, nu se discută. Ele trebuie să dea informații de bază despre opera și personalitatea artistului. Nici programul expoziției Peter Blake nu face excepție de la această regulă. Numai că e un program care nu se prea respectă. Tradus fiind din engleză (în pripă ? cu dezinteres ?), a căpătat un chip monstruos, despre care poate să dea o idee fragmentul următor : „Așa a fost *Babe Rainbow*, pictură pe cositor acoperit cu o peliculă de mătase, vîndută în Carnaby Street și în diferite locuri din Est și din Vest..." Dar cum poate o pictură, o *singură* pictură, să fie vîndută în același timp „în Carnaby Street și în diferite locuri din Est și din Vest..." ? Să fie, în mod straniu, cumpărată și revîndută la infinit ? Nici gînd. În spatele limbajului pseudo-specializat stă o totală neînțelegere a textului original (întregul program este de fapt o „anonimă nesemnată"). *Babe Rainbow*, la fel ca întreaga serie *Alfabet, nu* este o pictură, ci o serigrafie, realizată cu o tehnică ce permite reproducerea nelimitată a unei imagini, pe care artistul o poate vinde „hic et Romae", potrivit formulei logicienilor medievali. Ciudat este că traducătorul a mascat neînțelegerea termenilor inventînd, în plus, un jargon ininteligibil, dar pretențios, din care fac parte „tehnici artistice" precum pictura pe „cositor acoperit cu o peliculă de mătase". De fapt, era vorba despre un procedeu în care este folosită *o sită* de mătase, nu o

Scanned with CamScanner

peliculă. Acestea au fost doar cîteva exemple, date așa, pentru a face „tabloul unei scene", ca să citățm din nou textul cu pricina.[1]

22, 1-7 martie 1995

[1] În același număr al revistei *22*, și pe aceeași pagină cu articolul de mai sus, a fost publicată o „Misivă către Erwin Kessler" de Șerban Foarță, din care prezentăm două fragmente:

„Nu vă cunosc, domnule Erwin Kessler, decît din **22**. Admir, pe lîngă competență și gust, aplombul dumneavoastră, și nu-mi displace petulanța idoloclastă juvenilă, fie și dacă, la răstimpuri, nu-s întru totul de acord cu unele (re)evaluări.

Cred, astfel, că Marian Zidaru (căruia chiciu-i e congener, cum kitchura îi este iernii !) nu e un meșter compatibil cu „standardele" dumneavoastră : iar dacă-l supralicitați, o faceți tactic sau polemic.[...]

Vă relatez, în continuare, o experiență personală : reacția mea la vernisajul timișorean al expoziției (din nouăzeci și doi sau trei) a pictorului Paraschiv.

Cu riscul de a fi taxat drept *trouble-fête* (și tombateră), l-am întrerupt, în două rînduri, pe amiabilul, altminteri, prezentator al expoziției, somîndu-l să accepte, barem, că a utiliza, cu ifos, o tehnică sofisticată (*l'ordinateur en l'occurrence*) pentru a face, -n cazul optim, cîte-un Kandinsky sau Matisse : un *déjà vu* meschin și tern (atît de tern, că vernisajul se preschimba în ternisaj !), e de natură să confirme faimosul vers al lui Horațiu, cu muntele și... Mickey Mouse."

Scanned with CamScanner

Conflictul dintre federații

Generațiile sînt socotite, de regulă, drept niște federații. Federații informale precum Federația Tinerilor, de pildă, care sapă Federația Bătrînilor. În perspectivă socială, prin această lupă nu poate fi distins decît un truism : nenumărați Dinu Păturică luptînd de veacuri să acapareze bunurile fizice și simbolice ale îmbuibaților Andronache Tuzluc, ajutați de o Chera Duduca sau alta și de cîțiva trădători, bătrîni nărăviți în vicleșuguri, „vînzători" voyeuriști precum Kir Costea Chiorul Bogasierul, atrași atît de luciul banului cît și de focurile albastre ale pasiunii altora. Văzută vulgar, toată această luptă și nesfîrșită complicitate între turgescență și degenerescență nu ascunde decît normalitatea crizei de creștere (și descreștere) care, în sine, este golită de sensuri, fiind o simplă regularitate a umanității, un destin aspru și banal totodată (*incrementa atque decrementa*...). Există însă un spațiu privilegiat în care, sublimat, acest conflict capătă sau generează semnificații. Acesta este spațiul culturii. În fapt, dintre miile de generații care s-au succedat în istoria omului, doar cele cîteva duzini de generații culturale semnificative au făcut necesară transformarea cuvîntului „generație" într-un concept și mutarea „conflictului" din planul fizic în cel mental. Astfel s-a ajuns ca, atunci cînd se vorbește despre „conflictul dintre generații", să se înțeleagă starea de tensiune dintre două sau mai multe „federații" ad hoc, de vîrste diferite, care își dispută supremația asupra unui singur teritoriu cultural și ideatic. Lansînd un număr ce focalizează asupra acestei tematici, *Dilema* a omis un singur amănunt, anume că la ora actuală, în cultura autohtonă, nu există nici o generație consistentă, fie ea matură ori tînără. Desigur, ca

Scanned with CamScanner

întotdeauna, există federațiile antagoniste extra-culturale : tinerii buticari întreprinzători care mărunțesc și înmulțesc „greaua moștenire" se confruntă (și se confundă) cu gerontocrații ce-și încearcă rețetele de medicină tradițională (numită, concludent, „bătrânească") asupra colosilor economici aflați în comă monetară.

Dar în cultură nu există acele grupuri compacte, coerente și opuse în idealurile lor, care să amprenteze epoca, dîndu-i o identitate. Nu-i vorbă, cultura românească nici n-a avut parte de prea multe generații (conflictuale) reale, marcante. În afara pașoptiștilor și a generației interbelice, „releveul" ideal al culturii naționale seamănă cu imaginea unui pescar de pe malul Dunării care dă la obleți și prinde o dată la un secol și cîte un crăpcean. Așa se face că peștele cel mare se trezește în juvelnic laolaltă cu o mulțime de pești mărunți. Iar dacă nu e răpitor să-i înghită, ci-i un crap molcom căruia-i place ca obleții să-i lustruiască solzii, atunci intră cu toții în cîrdășie, că doar îi așteaptă aceeași ciorbă. În felul acesta apar coteriile, grupurile de presiune culturală ce proliferează în „vremuri sărace" ca acestea. Din nefericire, coteriile nu sînt doar un Ersatz al generațiilor culturale, ci unul dintre factorii ce inhibă formarea acestora, întrucît canalizează toate energiile spre succesul unei „rețele" ce transcende vîrsta și cultura, făcîndu-i pe toți membrii să se îndestuleze din spiritul harismatic al găștii. Iar gașca, precum întotdeauna și oriunde, este diriguită de peștii mari și bătrîni. Prin forța lucrurilor, experiența lor bogată și îndelungată i-a făcut să aproximeze un model a cărui primă încarnare sînt chiar ei. Dezastrul se produce atunci cînd acest model este calchiat, mimat de toți emulii, de la vlădică la opincă. Și de aceea modelul devine ridicol, dar și agresiv : pretutindeni te izbești acum de tineri „teologi" ochelariști și bărboși, istorici și analiști deștepți ai vieții spirituale, pictori și pictorițe care știu totul despre metafizica icoanei. Toți sînt „profunzi", serioși, aplicați, iluminați, intransigenți. Majoritatea au ocolit cultura mare, cultura largă, liberală – n-au citit Céline, dar îl știu de „satanic". I-a plictisit Proust, dar îl știu de homosexual. N-au ochi pentru arta apuseană, dar o știu degenerată. Au ochelari de cal care nu-i lasă să-și vadă nici vîrsta, nici lipsa de experiență, ci doar mirajul

Scanned with CamScanner

orizonturilor supra-firești. Merg pe poteca beatitudinii înainte de a face necesarele bătături culturale, singurele în stare să mărturisească asprimea și dulceața drumului. Au conștiințe evlavioase, dar nu înfocate. Focul lor se află în modelele lor. Dar de acolo poate fi preluată forma flăcării, nu și dogoarea ei. De aceea sînt uimit cînd aud uneori tineri, foarte tineri flotanți la periferia culturii, vorbind despre nevoia de a se spovedi, despre miracolul pe care l-a produs asupra vieții lor influența duhovnicului personal. Dar ce păcate pot avea acești oameni care citesc și vorbesc aceleași lucruri întotdeauna, scriu prost, gîndesc prost, dar trăiesc bine ?! E ca și cum fiul risipitor se ospătează din vițelul cel gras înainte de a pleca să rătăcească. Și nici că mai pleacă. Îi place carnea grasă, se îmbuibă, se însleiește în surogatul de existență, creierul își netezește cutele, picioarele se-nmoaie, iar sensurile se limpezesc. Acest fiu risipitor nu irosește nimic. Dimpotrivă, e strîngător. Strînge ceea ce – spiritualmente – nu i se cuvine.

El e, la urma urmei, asemenea fiului cel mare. Dar e mai hoț : a văzut că vîntul bate dinspre nemurire și, mare șmecher, și-a scos batistuța, așteptînd ca briza să-i umfle pînza, să-l umfle și pe el, să-l ia pe sus către cîmpiile elizee. E greu de spus cît de gravă este atitudinea idolilor acestor oameni, care, ca modele, îi mutilează pe imitatorii lor, oferindu-le gratuit un costum pravoslavnic de gata. Oricum, din această pricină, o parte din ceea ce ar fi trebuit să fie „generația" tînără a fost împopoțonată și paralizată de moda bătrînească încă în vogă, moda care o face să privească cu suficiență și compătimire pe cei ce se află în „derivă". Am rămas uimit să constat, ca protagonist al unor recente conflicte „transgenerationale", că a existat, pe o anumită filieră, o unanimitate, o satisfacție generală, împărtășită de tineri și bătrîni, pentru că „am fost pus la punct" (e cu totul o altă problemă dacă am fost realmente pus la punct ; semnificativă e reacția). Parcă toate vîrstele și-au încredințat puterile și opțiunea în mîinile cîtorva bătrînei simpatici care știu să dea cu parul. E straniu, dar modelele au o funcție castratoare asupra emulilor. Există însă și o reacție inversă, o îmbălsămare a modelelor în aplauzele modelaților. Iar asta este mai gravă, întrucît aduce în aceeași atmosferă

Scanned with CamScanner

sufocantă, în aceeași ciorbă adică, oameni care au prea puține în comun în afara faptului că, apărînd un model, îi arată fisurile și, apărînd o vîrstă, arată cît de înaintată este ea. Pentru mentori și emuli, dacă nu înregistrezi exact magnitudinea seismului estetic Bernea, ești terminat, dacă îl susții pe Zidaru ești terminat, dacă îți permiți să demontezi eșafodajul lui Pleșu ești terminat, dacă îndrăznești să-i răspunzi lui Sorin Dumitrescu ești terminat iarăși etc., etc. (din păcate există o listă de etc.). Numai că, privind doar la aceste „conflicte terminatoare", ceea ce ar trebui să constituie generația „tînără" rămîne așa cum este. Adică neîncepută.

P.S. În aceste circumstanțe, este explicabil de ce diverse „generații" au făcut corp comun pentru a împiedica apariția dreptului meu la replică la cel de-al doilea „poem-invectivă" etalat de către Sorin Dumitrescu în *România liberă*.

Dilema, 10-16 martie 1995

Scanned with CamScanner

Manopera de artă totală

Există un anume soi de oameni, puțin antipatici, puțin periculoși, care devin – întotdeauna fără voia lor – victimele unui amuzament cel mai adesea nedisimulat. Aceștia sînt „esotericii" și „gnosticii" de tot felul, cei care cunosc secretele ultime ale universului ori posedă cifrul cu ajutorul căruia pot fi decriptate adevărurile absolute – ce este Lumea ? Ce este Creația ? ș.a.m.d. De regulă, aceștia sînt oameni ascunși, suspicioși, iar secretul lor ți-l dezvăluie doar dacă te dovedești, după verificări minuțioase, un „om de încredere". Se întîmplă însă ca, uneori, respectivii, după ce ani de zile și-au dospit revelația, fermentată în mediul unor lecturi disparate, să spargă gheața și să arunce pe piață o nouă „teorie", așa cum au făcut cîțiva dintre academicienii noștri actuali, care și-au cîștigat nemurirea în viață prin cîteva opuscule pseudo-științifice. Oamenii de acest fel sînt mediatizați uneori, dar de către instituții prea puțin responsabile, cum este Televiziunea, ori de către un anumit tip de presă. Pentru majoritatea auditoriului neavizat, tezele lor scandalos de puerile trec drept cuceriri ale științei și spiritului omenesc. Credul, auditoriul se lasă sedus de aberațiile laborioase, mai ales că la noi munca, consumul de energie se află la mare preț, indiferent dacă rezultatele sînt bune ori ba. Și chiar dacă bănuiește că la mijloc se află o șarlatanie, imparțial și deschis ca întotdeauna, românul se încredințează pe sine că „e și asta o idee".

Asta și-au spus probabil și vizitatorii uneia dintre cele mai stranii manifestări de artă din ultimul timp, anume expoziția *Manole* de la Sala Rondă a Galeriilor Artexpo. Evident, Manole este Meșterul pe care îl știm cu toții, dar care, așa cum autorul expo-

Scanned with CamScanner

ziției lasă să se înțeleagă, ne-a rămas străin pînă acum. Năucitor, subtitlul expoziției este : „Poem filozofic în montare sinestetică *(sic !)* – poezie – grafică – muzică – dans". Curat *Gesamtkunstwerk* ! Mai lipsea arta filmului, arta aranjamentelor florale, artele marțiale și încă alte cîteva arte pentru a avea o experiență totală, așa cum dorea autorul, adică sinestezică (chiar dacă el îmbogățește limba română cu cuvîntul „sinestetică"). Poemul-instalație *Manole* se datorează lui Matei Stîrcea-Crăciun și (citățm) „ambianța vizuală (desen, colaj) aparține Hortensiei Masichievici-Mișu". Din pliantul expoziției aflăm, stupefiant, că autorul „este cunoscut prin contribuțiile sale la cercetarea artei abstracte din perspectiva antropologiei simbolice" (?) și că „a publicat eseuri de filozofia artei abstracte, culturologie, simbolistica materiilor, hermeneutică obiectuală" (!!). Mai ales această ultimă disciplină abracadabrantă, „hermeneutica obiectuală", face ca întreaga panoplie de arme teoretice a autorului să se dovedească o simplă butaforie, confecționată din petice stridente, adică ceva în genul „polimerizării stereospecifice a izoprenului". Toată înșiruirea specioasă de calificări profesionale frizează abstrusul și confuzia, evitînd să ofere răspunsul la o întrebare esențială, presantă – de ce acest om „face artă" ? Ei bine, la fel ca și alții, el pleacă de la convingerea destul de răspîndită actualmente că artă și filozofie poate să facă oricine. Și de aceea respectivul poate să mai facă un pas, combinînd poezia, arta și filozofia, fără a fi nici poet, nici artist și nici filozof. Rezultatul este o înjghebare cu rezonanțe antropozofice, alcătuită dintr-un poem împărțit (literalmente) cuvînt cu cuvînt pe sute de foi de hîrtie, pe de-o parte rînduite pe podeaua galeriei și pe de altă parte spînzurate, simetric, de tavanul Sălii Ronde. Totul este înconjurat de un brîu de pietriș care formează un fel de alee, adică, în intenția probabilă a autorului, un adevărat „prodromos" al unei incinte sacre. Pentru că alcătuirea este, vrea să fie, o incintă sacră, mitică. Personajele sincreticului poem mit(ic)ologic sînt Manole, Gheb, Bolo, Urnast (!!). Pare a fi vorba despre un fel de Ghilgamesh amestecat cu Enuma Elish, panteonul divinităților egiptene, și, mai presus de toate, se află liantul previzibil – o esență din cel mai pur protocronism

Scanned with CamScanner

vernacular (întrucît Manole este miezul întregului edificiu). Iar edificiul „sacru" este învăluit (mai precis ambalat) în desenele Hortensiei Maschievici-Mișu, erupții nici măcar bizare pe suprafețe de hîrtie, o floră rebelă de spini și hățișuri ce ar trebui – în intenție – să transmită fiori metafizici privitorului. În fond, nu este vorba decît despre un decorativ mai pretențios, o încercare de aproximare a efectelor terifiante ale picturii lui Bosch, dar cu mijloacele lui Marcel Chirnoagă, adică o caligrafie hohotitoare, bombastică.

Cît despre calitatea lirică a poemului instalat în Sala Rondă, sînt suficiente doar cîteva extrase pentru a o defini ; astfel, autorul se recomandă poetic „Sunt fiul/ lui/ Manole/ și-s meșter/ ziditor". Apoi, în dulcele stil gnomic de părelnică origine sumeriană, „artistul" conchide că „Nici/ nu izbutiți/ nici nu/ propășiți/ pînă nu nuntiți", ceea ce, de ce să nu recunoaștem, tinde către un anumit tip de sublim, un sublim filozofic desigur, la fel ca acela conținut în strivitoarea constatare „Atuncea fu/ ce avea să fie". A continua este și fără rost și plicticos. Mulți vor spune de altfel că bietul „artist" este un inofensiv și un insignifiant, iar importanța ce i se acordă nu este justificată nici măcar prin păcatele ce i se atribuie. La prima vedere, pentru „critic" această expoziție pare doar un pretext. În realitate, chiar și pentru artist expoziția aceasta, și arta în genere, este un pretext. Problema este că nu doar respectivul, ci și artiști adevărați, artiști cu patalama (ba chiar cu patalama onorabilă) fac exact același lucru – transformă arta în pretextul etalării speculațiilor mitologice. În astfel de cazuri, arta este doar un mobil sau o conjunctură pentru secreția ideatică ce se dorește expulzată, așa cum se întîmplă în cazul unor artiști precum Alexandru Chira ori Paula Ribariu. Sigur, nimeni nu militează pentru arta „pură" („arta pentru artă"), ci doar pentru acoperirea obiectuală a speculațiilor metafizice. Dar această expoziție (pre)textuală aduce în prim plan una dintre problemele ocolite atît de către artiști, cît și de către exegeți – anume locul și rostul *dăruirii* și *abnegației* creatorului. În mod obișnuit, acestea sînt considerate drept valori esențiale : un mare artist nu este imaginat altfel decît complet adîncit în opera sa, trăind prin și pentru ea. Iar asta

Scanned with CamScanner

impresionează imens publicul, care, invariabil, plutește într-o romanțiozitate de fond, excesiv simpatetică (artistul „suferă", „iubește", „se revoltă" etc. – iată locurile comune estetice perpetuate de la Lascaux la *Guernica*). Sigur, există creatori de acest fel, absorbiți de munca lor. Dacă ar fi un creator, Matei Stîrcea-Crăciun ar face parte dintre aceștia, întrucît acest „Manole" al său este, indubitabil, realizat cu mare bătaie de cap. Numai că, oricît de sinceri și implicați în operă, artiștii pentru care arta reprezintă totul pot să producă, la fel ca oricare alții, simple nimicuri. Dăruirea rămîne doar o idee, un ideal. Or, în arta românească actuală există un exces de ideație, de retorică, de gongorism, o îngîmfare spirituală și spiritualistă. Se „eliadizează" și se „culianizează" pe-ntrecute în poezie, în filozofie, în artă. Iar sub numele de artă, sub această umbrelă, își găsesc locul și asemenea „viziuni" precum acest *Manole*.[1]

22, 22-29 martie 1995

---

[1] Acest text a prilejuit un alt „drept la replică", semnat de Matei Stîrcea-Crăciun, din care extragem două fragmente:

„Am citit mai multe cronici semnate de domnul Kessler unde sînt persiflate impenitent persoane ale căror contribuții în sfera culturii apar oricui drept consistente și perene. Iar tăcerea acestora sau, deopotrivă, răspunsul lor plin de decență și umor temperat se constituie în tot atîtea lecții de eleganță, adresate nemijlocit domnului Kessler, de care, așteptînd ca domnia sa să profite, ne bucurăm senini.[...]

Expoziția, prin intenția ei declarată, se dorea o evocare discretă, dar concretă a sublimului ce aureolează sacrificiul uman, conceput a fi prin el însuși, ca act individual, o revoluție. Ar fi o ireparabilă pierdere pentru noi toți, indiferent de aderențele politice, dacă pentru varii motivații imediate am îngădui să se tragă o cortină a uitării și indiferenței peste sublimul clipelor rarisime ale dăruirii totale de sine (vezi tema Legendei lui Manole)."

Acest „drept la replică" a fost însoțit, în același număr al revistei *22*, de o scurtă reluare a problemelor abordate în primul articol:

„1. Moralizarea de mai sus era cît pe-aci să-mi provoace mustrări de conștiință. De ce am deranjat un om atît de politicos, demn și senin precum Dl. M.S.-C.? Ei bine, repet, pentru că și-a permis să facă artă, uitînd – ori neștiind – că oricît de cult, distins, inteligent și binesimțit poate fi cineva în scris, în societate, în profesia sa (în cazul domniei sale nici n-aș putea să bag mîna în foc că lucrurile stau astfel), ambiția de a face artă și riscul de a ieși în public cu acea artă este echivalent cu a te așeza de bună voie în fața ghilotinei: «opera» pe care o înfățișezi publicului te arată exact așa cum ești în mod esențial, te dezgolește perfect, dînd la o parte, ca fiind nesemnificative – în cazul unora – toate vălurile curățele și bine apretate ale «științelor» de tot felul, iar în cazul altora îndepărtînd toate zdrențele murdare, toate urîțeniile strînse într-o viață. Asta explică faptul – neînțeles de cei prea bine apretați – că mici ticăloși

Scanned with CamScanner

pot crea opere majore, în timp ce adevărate paradigme morale și intelectuale... trăiesc, și atît. Chiar dacă este aproape un loc comun, trebuie întărit faptul că adevărul nu survine decît în operă. Restul e vorbărie goală."

2. M-a uluit faptul că sînt bănuit de neînțelegere în ceea ce privește „Manoliada" în cauză. În primul rînd, este deja iritant faptul că își cer dreptul la replică tocmai artiști care au fost analizați ca simptom al unui fenomen, deci aceia ale căror realizări erau semnificative doar pentru că trimiteau la ceva din afara lor. La un artist, excesul de „reactivitate" la critică este dovada unei inconsistențe interioare. Cel care are repere sigure și crede în ceea ce face nu sare numaidecît la ceartă. Încearcă, mai întîi, să înțeleagă „cum devine chestia". În cazul „Manoliadei" n-a fost vorba despre artă, ci despre o salată de cuvinte asezonată cu mîzgăleturi, care punea tocmai (și numai) o singură problemă, aceea a surogatului de artă înfățișat ca artă. N-am prezentat mai multe mostre din creația mito-poetică a D-lui M.S.-C. dintr-o elementară pudoare de a nu transforma *22* într-o revistă de umor. Dar dacă respectivul dorește, el poate fi mediatizat in extenso, ceea ce-i va clarifica faptul că, neintenționat, producția sa are totuși evidente atingeri cu esoterismul (desigur, de o dubioasă factură) și cu toate celelalte „isme" pe care nu le mai amintesc. Iată ce agrăiește poemul : „Greșala lui/Urnast/la masa/marii împliniri/Greșala/nesăbuitului/Urnast/ce înfrunta/pe Bolo/tatăl său/cînd împărți/la fiecare/a dragostei/potire (*sic !*)/începînd cu/Gheb mezinul/trupuri șapte/de nestemate/pietre/deosebite-n soi/și porunci/să nu le bea". Și așa am conștiința încărcată pentru că am ocupat un prețios spațiu tipografic cu un citat de-a dreptul înecăcios, și deci am să renunț la plăcerea vinovată de a reproduce și teribila pastișă folclorică al cărei „personaj" este – citez – „săniuța vorbitoare". M.S.-C. nu a realizat că dialogul pe care revista *22* îl poartă nu are nimic de-a face cu stilul *Cațavencu*. Aici dialogul nu este cazuistica belferească dependentă de obiectul băscăliei ca de un narcotic. Dialogul își are rostul tocmai în aproximarea unui adevăr ; iar în ceea ce privește „Manoliada" în cauză, adevărul era deprimant, nicidecum amuzant. Faptul că asta nu i-a produs d-lui M.S.-C. nici un „frison" nu e deloc de bine.

3. E adevărat, deși din ermeticul poem-instalație nu reieșea deloc, în pliantul expoziției era subliniat faptul că aceasta era un „omagiu" adus sacrificiului celor din decembrie 1989. Am trecut sub tăcere acest amănunt penibil din decență. Dar dacă M.S.-C. revine și insistă asupra ideii, mă văd obligat să atrag atenția asupra fenomenului, asupra acelor „artiști" prezumțioși ce-și permit (acesta este cuvîntul) să creadă că înjghebările lor pretențioase pot fi prezentate drept „evocare discretă dar concretă a sublimului" (s.a.) ; indivizii respectivi cred că se pot prevala de un astfel de simbol pentru a-și agăța de el tinichelele lor zornăitoare, desfigurînd sub povara „creației" lor sensul și adevărul celor întîmplate, făcîndu-ne să ne fie lehamite de festivismul asociat „simbolului" și „sacrificiului". Și asta pentru că mulți uită că *Guernica* n-a fost pictată de un Pablo X, ci de către Pablo Picasso. Numai astfel pictarea unei catastrofe n-a rămas o simplă catastrofă picturală.

Scanned with CamScanner

Socoteala din tîrg

În mod obișnuit, despre manifestările artistice de însemnătate internațională (festivaluri, bienale, trienale) se vorbește, indiferent de calitatea lucrărilor prezentate, ca despre niște reuniuni sărbătorești, iar cuvintele nu încearcă decît să aproximeze efectele focurilor de artificii, cupelor de șampanie ori stelelor verzi pe care martorul le-a văzut atunci cînd s-a ciocnit de X ori Y, vedetele de mai mică ori mai mare anvergură ce asigură, întotdeauna, „blindajul" de mondenitate al unei asemenea manifestări. În împrejurări atît de fierbinți se poate presupune că se topesc instantaneu sloiurile de scepticism din discursul celor mai acerbi critici care, vezi bine, nu se pot sustrage de la împărtășirea atmosferei de jovialitate, nu pot nega că, în ciuda reținerilor sau suspiciunilor personale, evenimentul rămâne totuși un regal pentru public. Relatările despre asemenea manifestări sînt, prin forța împrejurărilor, electrizante. Așa ar trebui să fie (dar nu e) și darea de seamă despre Budapest Artexpo, tîrgul de artă din capitala Ungariei la a cărui ediție din acest an au fost invitate, alături de artiști și galerii din 19 țări, și două instituții de artă din România, anume Academia de Artă din București și Uniunea Artiștilor Plastici. Deoarece această a cincea ediție a tîrgului a focalizat asupra tinerilor artiști abia intrați pe piața bunurilor simbolice, Uniunea Artiștilor Plastici a prezentat o selecție alcătuită sub egida Atelierului 35, reunind lucrări de pictură, sculptură și grafică realizate de Eugen Gustea, Marius Leonte, Vasile Rață și Ecaterina Vrană. Selecția a urmărit închegarea unui eșantion percutant, capabil să arate – *in nuce* – starea de lucruri din arta tînără românească. Secțiunea a fost operată, desigur, în zona altitudini-

Scanned with CamScanner

lor superioare, favorizînd în special lucrările artiștilor mai puțin crispați, mai proaspeți, care nu sînt tributari esteticii „autohtoniste", axate pe simbolistica religioasă, spiritualism etc. Dimpotrivă, a fost preferată reinventarea „istoriei", a narațiunii codificate strict personal, dar și dispoziția ludică, „realismul" subversiv, ironic, ori reflectarea caustică a descompunerii, a babiloniei tehnico-umane contemporane. Lucrările alese au fost, tocmai de aceea, gîndite una în completarea celeilalte, ca într-o expoziție, și nu ca exemplare, ca exponate disparate pe tejgheaua sau în rafturile unei consignații. Or, deși organizat realmente la nivelul exigențelor occidentale în această materie, tîrgul de artă de la Budapesta (singurul de altfel din tot centrul și răsăritul Europei) nu a fost altceva decît o replică în domeniul artei a unui fenomen pe care toți l-am întîlnit aici, de pildă la magazinul Unirea, unde zeci și zeci de buticuri se înșiruie unul după altul, prezentînd – la o privire mai atentă – exact aceeași marfă, de exact aceeași calitate, în ciuda aparentei diversități a cutiilor, casetelor și pungilor în care este ambalată. Sigur, un tîrg este un tîrg, chiar dacă „obiectul de desfacere" este arta. Numai că adesea tocmai modul de desfacere creează marfa. Iar în artă, tipul de desfacere „cu ridicata" deformează nu numai contextul receptării, ci chiar natura obiectului, a obiectelor stivuite în maldăre, ca la casa de amanet, pierzîndu-și astfel acea tradițională (și deci banală, demonetizată, perimată) aură de unicat, de produs irepetabil. Cînd totul devine posibil și accesibil, nimic nu mai este esențialmente necesar, întrucît interșanjabilitatea omogenizează perfect contrariile. Dar dacă la ora actuală, cînd legea cantităților mari se impune și în artă, se poate renunța fără prea mari prejudicii la „prezumția de unicitate", nu se poate spune însă că natura creației artistice rămîne aceeași chiar și atunci cînd lucrarea de artă devine un simplu obiect prezentabil, dar complet afazic în raport cu artistul, spunînd despre acesta la fel de mult cît spun cîrnații și brînzeturile despre cei care le-au făcut și vin să le vîndă în ambianța „rustică" în atîtea din tîrgurile propriu-zise ale Europei civilizate a momentului, ahtiată după produsele genuin tradiționale. Iar atunci cînd, într-un tîrg precum Budapest Artexpo,

Scanned with CamScanner

prețul multora dintre lucrările vîndute era echivalent cu prețul a două-trei kilograme de cîrnați („autentic țărănești") cumpărați, în aer liber, la Viena sau Linz, lucrurile încep să vireze către ridicol. Da, un tîrg de artă nu e făcut pentru o expoziție impresionantă, cu lucrări care vor să spună *ceva* despre *cineva*, ci e făcut pentru lucruri mici, vandabile, bune de băgat în plasa cumpărătorului amator – pe lîngă o mulțime de alte distracții – și de artă. Și cu cît prețurile sînt mai mici, cu atît amatorul de artă devine mai amator. Numai că atunci cînd prețurile sînt atît de penibile, însuși rostul comerțului cu artă dispare. De ce să vinzi, atîta vreme cît asta nu-ți modifică simțitor condiția materială ?! Numai așa, pentru a te afla în treabă ? S-ar putea crede că, dincolo de problema comerțului, un asemenea tîrg permite, facilitează racordarea la evoluțiile de ultimă oră, că, vasăzică, tocmai într-un asemenea context „se întîmplă" arta nouă. Nimic mai fals – într-un asemenea tîrg nu se ia pulsul adevărat al artei momentului, întrucît aici coexistă ceea ce s-a făcut din preistoria modernității încoace, ba chiar fragmente compacte din preistoria tradiționalismului. În tîrg, arta este anistorică și non-calitativă. Arta doar este. Se vinde și se cumpără. Gustul, în fond, nu este supus evoluției. Într-un tîrg, arta se dovedește (după aproape un secol de implicită ori explicită luptă pentru autonomie estetică) o simplă marfă, un articol de lux și o jucărie totodată, dar un articol de cumpărat, un suvenir mai ales. Iar acest suvenir nu are de-a face cu calitatea plastică (în sensul modernist) și nici cu autenticitatea, implicarea și trăirea interioară a artistului. „Opera de artă" cumpărată este – în cea mai mare măsură – o imagine, o imagine naivă, obscenă, decorativă, provocatoare etc. O imagine de pus pe perete, de privit. E adevărat, în tîrg survine un interesant fenomen estetic ce privește receptarea, pentru că aici privitorul este destins, nu mai procedează ca în muzeu ori în galeriile de artă, unde înainte de a privi tabloul citește notița cu numele autorului și titlul lucrării pentru a ști dacă este cazul să-și compună mina gravă („concentrată", „cunoscătoare"). În tîrg, tot omul e în largul lui – arta este aici o atracție și o distracție. Adică o futilitate sau o curiozitate. Iar de la curiozități păstrezi suveniruri și de aceea vizitatorului,

Scanned with CamScanner

de regulă, cu greu îi trece prin cap să-și ducă acasă un tablou ori o sculptură. Ar fi absurd. Dat fiind că acestea sînt simple curiozități duminicale, precum Jurassic Park, dacă ar vrea să cumpere o lucrare de artă, respectivul – burghez cumsecade, chiar dacă amator de senzații artistice – s-ar simți ca și cum ar vrea să-și cumpere un dinozaur ori o altă năzdrăvănie de acest fel. Așa că, spre deosebire de vizitatorul tîrgurilor de artă occidentală, care se gîndește ce și cu cît să cumpere, vizitatorul tîrgurilor de prin aceste părți ale noastre trece printre tablouri și sculpturi ca printr-o menajerie. Iar la capătul pelerinajului, la standul specializat, își cumpără, ca toată lumea, o carte poștală, o fotografie ori – dacă e cu dare de mînă – chiar un calendar cu reproduceri după opere de artă. Opere de artă cunoscute, care, evident, nu se află în tîrg. Cunoscute nu neapărat de el, ci de cei care au făcut calendarul, căci altfel nu ar fi ajuns ele acolo. În tîrg, copia strivește originalul. Iar din tot periplul nu rămîne decît o poză.

22, 19-25 aprilie 1995

Scanned with CamScanner

Salon cu soia

Pentru mulți artiști, existența Salonului Municipal, deschis la Galeriile Artexpo (Teatrul Național, etajul 3), reprezintă unica oportunitate de a expune care li se oferă (cu regularitate și gratuitate) anual. De aceea, zeci dintre lucrările expuse în acest an fac parte din categoria înlocuitorilor, din categoria „soia", ce asigură umplutura salamului colectiv al Salonului în cauză. Dar asta nu trebuie să întristeze, întrucît dintotdeauna asemenea manifestări oficiale au reprezentat, pentru marea masă a expozanților, un simplu act de prezență, un răspuns scurt și neutru dat cu prilejul strigării catalogului artiștilor (*de-abia, încă* sau *doar* în viață). Saloanele de acest fel sînt eminamente neselective și nu țin seama de o ipotetică, ideală stare de normalitate estetică, în condițiile căreia rostul expunerii unei lucrări de către un artist rezidă exclusiv în nevoia de a face vizibilă – pentru el și pentru ceilalți – o prefacere interioară. În lipsa acestei stări de urgență comunicativă, artiștii, „au, n-au treabă", expun la Salon, din inerție ori din pură pretenție, așa cum au făcut de această dată (alegem cîteva nume, întru totul arbitrar, din cele peste trei duzini de neaveniți) Geta Mermeze, Teodor Vescu, Ruxandra Papa, Nicolae Dumitru, Michaela Nica, Ioan Popa etc. Dar atît despre „soia". De această dată, Salonul a fost marcat de două fenomene distincte – pe de-o parte, ca și anul trecut, atribuirea premiilor a fost în mare măsură deconcertantă, iar pe de altă parte în acest an au fost expuse cîteva lucrări cu totul remarcabile. În ceea ce privește premiile, cu excepția a două dintre ele, Premiul pentru sculptură al Municipiului București acordat lui Neculai Păduraru și Premiul Uniunii Artiștilor Plastici acordat lui

Scanned with CamScanner

Teodor Moraru, ce răsplătesc opere de excepție, toate celelalte distincții au fost distribuite în mod egal aberant. Astfel, Premiul pentru pictură al Municipiului București a revenit lui Marin Gherasim (asupra meritelor căruia s-a pus sechestru de mai multe ori aici), un artist aflat într-o fază de acuzată mărginire, din care nu se poate salva nici măcar cu ajutorul celor două *Scări* improvizate pentru acest Salon, în care amestecă, cu multă ingenuitate și nedibăcie, lucrări cu motive vechi și acceptabile laolaltă cu intolerabile lucrări noi. La fel, Premiul pentru tineri pictori al Municipiului București, acordat D-nei Florica Prevenda, este dovedit ca nejustificat de însăși ideea de a expune alături două pînze mari ale respectivei, una pe fond albăstrui, iar alta pe fond maroniu, în care stau încovrigate cîteva contururi negricioase, esențialmente identice în ambele pînze. Cum poate fi deci premiat un artist care își demonstrează – prin chiar lucrările premiate – îngustimea viziunii plastice ? Oare de fiecare dată cînd D-na Florica Prevenda va schimba fondul tablourilor sale va primi un premiu ?! Dacă pînzele sale, privite de la distanță, nu sînt totuși lipsite de un anume farmec decorativ, lucrarea prin care Aurel Agripa Mocanu a obținut Premiul pentru pictură al Municipiului București (titulaturile acestor instituții au în ele ceva genuin comunist, care explică, poate, modul absurd în care au fost date premiile) constituie revelația negativă a Salonului, fiind una dintre acele lucrări care te lasă mut, întrucît par atît draperie, mochetă, tapiserie sau tapet, cît și fotografie ori lucrare de ceramică. Dar de ce tablou și de ce premiat ? Am încercat să aflu dacă nu cumva, în subtext, premiul respectiv nu era – așa cum se întîmplă la unele competiții cinematografice de prestigiu – o apreciere negativă, adică o ridiculizare a lucrării. Ciudat, dar lucrurile nu stau așa, premiul a fost dat „pe bune". Unii n-au nici măcar umor... Oarecum „pe bune" a fost atribuit lui Laurențiu Mogoșanu Premiul pentru tineri sculptori al Municipiului București, întrucît tînăra generație de sculptori se cam lasă așteptată, așa că există suficient spațiu de manevră. *Minotaurul* său, o alcătuire „golem" cam tezistă (iar „teza" golemului îi aparține, în spațiul sculpturii românești actuale, lui Napoleon Tiron), este de fapt privat/vidat de orice dra-

Scanned with CamScanner

matism interior, în favoarea unui dramatism de suprafață, dramatismul „facturii", întrucît monstrul este bricolat din diverse resturi și mărunțișuri colorate. Sigur, este meritul artistului că a convertit întregul conglomerat într-o formă bine structurată, clasică, echilibrînd densitatea plastică variabilă a nenumăratelor componente într-un „bloc" estetic percutant. În esență, însă, obiectul rămîne un *Minotaur* de Fond Plastic, o jucărie drăguță – și-atît.

Lucrarea care face obligatorie vizitarea Salonului de către orice om interesat de cultura actuală este *Clicus Dacicus*, un bronz de Neculai Păduraru, probabil cel mai semnificativ sculptor în metal la ora actuală, lucrare aflată într-o relație particulară cu restul creației sale, întrucît din seria obsedantelor zeități feminine gigantice, străbătute de țevi și conducte, artistul a păstrat agresivitatea erotică, depășind însă obscuritatea și indecizia morfologică, în timp ce din seria de mici dimensiuni *Visul lui Iuganu* a reținut formele maladiv-efilate, renunțînd la caracterul suprarealist-ornamental, oniric. Astfel, *Clicus Dacicus*, o adevărată himeră a istoriei ce hărțuiește conștiința oricărui autohton înecat în locurile comune ale „măreției neamului", se înalță fioros și tîmp pe ghearele-i strîmbe de simbol handicapat, ridicîndu-și trupul subțire de iasmă, în vintrele căruia sînt înfipte două organe contradictorii, care se neutralizează reciproc – în față un sex în erecție și în spate o coadă ca o manetă care, pare-se, reglează vizual funcționarea organului din față, reducîndu-l astfel la ridicol. Căpățîna de lup a monstrului, rînjind amenințător, este contrabalansată în spate de un fel de excrescențe ale omoplaților, din care parcă a fost tăiată (sau, invers, urmează să crească) o pereche de aripi. Labele fiarei sînt întinse agresiv înainte, dreapta ținînd ridicată o sabie, în timp ce stînga este încordată într-un gest autoritar, de salut fascist, degetele-i de batracian fiind răschirate imperativ, isteric. Întreaga alcătuire se zbate undeva între terifiant și penibil, ca un demon schilod ce-și exhibă puterea erodată de nemiloase neputințe. În *Clicus Dacicus*, Neculai Păduraru atinge o rară calitate, o imediatețe copleșitoare a simbolicului, al cărui sens sarcastic nu se rătăcește pe cărările complicate ale oniricului

Scanned with CamScanner

abscons, ci irumpe opresiv, salvînd forma de orice reziduu ornamental, de orice afectare nemotivată.

Celălalt premiu meritat, atribuit lucrării *Prag* de Teodor Moraru, recompensează un tablou în care, operînd strict între limitele culorilor de predilecție ale lui Mark Rothko, anume negru și oranj-auriu (culorile cu potențial „spiritual" intrinsec), pictorul trece dincolo de abstract, construind o geometrie inedită (*à la* Francis Bacon), puțin neliniștitoare din pricina imposibilității privitorului de a identifica formele și de a delimita spațiile, dar întrucîtva confortabilă datorită echilibrului cromatic ce se organizează în jurul formei centrale negre, o ființă, poate, adormită la hotarul dintre negru și oranj, pe pragul ce desparte întunericul de lumina orbitoare.

Surprizele pozitive ale acestui Salon nu se opresc însă aici. Lucrări remarcabile expun Ștefan Câlția (*Rîul roșu*, 1995, o pînză imensă, al cărei protagonist este un porc pe o tribună, ce-și expune fuduliile castrate pe o tipsie, înconjurat de scenografia tipică, oameni-broască, oameni trași în țeapă), Wanda Sachelarie-Vladimirescu (ale cărei pînze sugerează și chiar depășesc modelele, anume pictorițele perioadei interbelice) și Aurel Vlad, care-și organizează ansamblurile sculpturale într-un fel de altare, ce se „citesc" bidimensional, asemenea polipticurilor medievale. Dintre artiștii tineri se detașează Anca Mureșan, Cati Orbulescu și Francisc Chiuaru. *Ichim*, un tablou de Ecaterina Vrană, aduce iarăși în prim plan unul dintre cei mai interesanți tineri artiști contemporani care, în flagrantă contradicție cu ambianța artistică *hic et nunc*, aruncă peste bord orice referințe simbolice, spiritualiste, religioase etc., restrîngîndu-se – ori deschizîndu-se, mai precis – către o istorie, către o narațiune cu motivații și resorturi exclusiv personale, al cărei impact se datorează nu doar abilității compoziționale, ci mai ales coerenței și autenticității „poveștii". O poveste fără „soia".

22, 26 aprilie-2 mai 1995

Scanned with CamScanner

Arta noastră – la alții

O anumită conjunctură culturală și politică a făcut ca în România funcționarea institutelor și centrelor culturale ale altor țări să capete particularități semnificative. Unele dintre aceste instituții nu s-au limitat să oglindească evoluțiile culturale și să promoveze valorile respectivelor țări, ci au reflectat și desfășurarea fenomenelor culturale românești, ca un fel de oglindă dublă. În ceea ce privește artele vizuale, de pildă, atît din pricina lipsei cronice de săli și galerii de artă, cît și din cea a unei politici expoziționale ce se resimte încă de sechelele „democrației" culturale din anii precedenți, s-a întîmplat ca multe evenimente marcante să fie găzduite de către una sau alta dintre instituțiile culturale străine. Cel mai frecvent, acestea și-au oferit spațiile de expunere artiștilor tineri, așa cum s-a întîmplat în cazul expoziției *Recursul la tablou*, deschisă în perioada martie-aprilie la Institutul Goethe, care a reunit lucrări de Anca Mureșan, Ecaterina Vrană și Vasile Rață, creînd o unitate de „loc" și de „timp" pentru cei trei artiști aflați pe paliere distincte, chiar antagonice, ale experienței plastice, culturale și existențiale. Trei artiști care configurau împreună, sintetic (și antitetic), o ideală, contorsionată individualitate – tragică, ludică și stenică totodată. Expoziția a mizat pe *juxtapunerea unor discordanțe*, nu pe obișnuita exploatare a unor facile potriviri și armonii (tematice, cromatice) care „merg" și în jurul cărora sînt închegate, cel mai adesea, expozițiile de grup. Cei trei artiști nu au constituit nicidecum un grup, ci un „monstru estetic" al cărui liant rezida în respingerea netă a multiplelor tentații cu care sînt confruntați artiștii tineri, cărora li se oferă, aici și acum, pe de-o parte retorica „de gata" a spiri-

Scanned with CamScanner

tualismului autohtonist (cu temele compoziționale și valorile sale deja stabilite de cîțiva „oratori, retori și limbuți" cu pensulă), iar pe de altă parte instrumentarul de laborator estetic al noii avangarde, care caută să-și prepare „explozibilul artistic" local în „retortele" altora (instalații, video etc.). Personajele, chipurile împăstate de către Anca Mureșan în tablourile sale, figuri aproape asexuate, se trudesc să se desprindă și, în același timp, neputincioase, se lasă prinse în magma fondurilor dense, inexplicabil de glaciale chiar și atunci cînd sînt realizate în culori calde. Cînd apar două personaje, ele sînt și nu sînt un cuplu, proximitatea isterizîndu-le parcă, în timp ce încearcă și totodată se feresc de o susținere reciprocă, niciodată complet consumată ori complet refuzată. Toată această tensiune bilaterală menține însă un echilibru compozițional care aparent este studiat, calculat, deși în fapt provine exclusiv din (in)compatibilitatea personajelor, care, neputînd să se sprijine unul pe altul, se mărginesc să mobilizeze armonios locul ce le înconjoară, tabloul. Contrare apăsării existențiale a Ancăi Mureșan, lucrările Ecaterinei Vrană se revarsă întrucîtva neproblematic, din culisele unui teatru interior populat cu personaje deja emblematice – monștri, gnomi, estropiați, ființe fragile ori grobiene ieșite dintr-un coșmar vesel, îmbrîncindu-se una pe alta pentru a veni cît mai în față, cît mai la suprafața tabloului, strîmbîndu-se impertinent la privitorul iscoditor, care le întreabă de nume, de ocupație, de sens, „amănunte" șterse din memoria lor formală, lucru vizibil prin compararea cu grafica aceleiași artiste, expusă la Institutul Francez pînă la începutul lunii mai, grafică a cărei tramă este mult mai inteligibilă. Străin și de vocația interogativă obsedantă, dar și de carnavalescul psihotic, Vasile Rață își continuă traiectoria în perimetrul gestualist, abstract, preferînd să regizeze conflicte și drame pur cromatice, în care arbitrajul intuiției sale plastice intervine infailibil.

În afara manifestărilor dedicate unor remarcabili artiști din Ungaria, Centrul Cultural Maghiar a organizat și o serie de expoziții care au avut ca protagoniști artiști români. În luna martie, sculptorul Adrian Pîrvu și pictorul Francisc Chiuaru au realizat împreună o expoziție în care convergența bi- și tri-dimensionalu-

Scanned with CamScanner

lui a atins cote înalte, chiar alarmante, întrucît cei doi tind să spargă dinăuntru limitele unei expresii codificate, sensibilizînd structuri stilistice convenționale, amorțite. Dar această propensiune este grefată pe o insuficientă cristalizare interioară, ce îi călăuzește pe ambii artiști către gest și nu către expresie, către o identică retorică ostentativă : personajele lor gesticulează forțat, arată, expun, se expun, încercînd să articuleze un discurs ce se împotmolește în generalități. Mergînd oarecum în aceeași direcție, în luna aprilie același Centru Cultural a prezentat *Reabilitări*, expoziția unui foarte închegat grup de tineri pictori – Theo Mureșan, Cosmin Paulescu, Robert Vraciu – care (în ciuda textului-manifest produs cu acea ocazie, confuz și emfatic) a făcut vizibile afinitățile prin conlucrarea estetică a lucrărilor expuse. Deși complet independente, ele erau redevabile unei unice reprezentări (de natură „abisală", probabil psihanalizabilă), conturînd sau implicînd o organizare reticulară, un labirint sau rețea *de* imagini ori *în* imagini. Reverberații surprinzătoare apăreau între pînzele labirintice de un cromatism intens ale lui Theo Mureșan și instalația din scaune răsturnate a lui Cosmin Paulescu, scaune ale căror picioare se împleteau într-o rețea-oglindă a rețelei din tablouri. Expoziția părea descrierea macroscopică a unei secțiuni prin țesutul unui organ estetic încă obscur, comun celor trei artiști. Într-o perfectă coerență, aceeași instituție prezintă, din 15 mai, videoinstalațiile lui Jozsef Bartha, artist din Tîrgu-Mureș, a cărui atenție este fixată, de cîțiva ani, asupra acelorași labirinturi interioare, acum prospectate, prezentate și totodată ascunse de către ochiul camerei video, îndreptat asupra geografiei neștiute a corpului omenesc (amintind de instalația lui Sorin Vreme, expusă în 1993 la *Ex Oriente Lux*) și asupra geografiei interioare, metaforice, a stupului de albine.

În confuzia culturii actuale, Institutul Goethe, Institutul Francez și Centrul Cultural Maghiar reprezintă, așadar, zone de interes complementar și nu paralel, „înstrăinîndu-ne" și apropiindu-ne de arta contemporană autohtonă.

22, 24-30 mai 1995

Scanned with CamScanner

Umbra Europei. La București

Copleșiți de stîngăcia oficialilor ce zugrăvesc de zor „imaginea României" pe zidurile politicii internaționale, uităm, adesea, că și alții fac același lucru. Uneori cu rezultate la fel de penibile. Uniunea Europeană, de pildă, mecanism supra-statal care s-a impus și se menține, nu rareori, prin excerbarea unei „imagini", a organizat o expoziție de fotografie, *Europenii, așa cum sînt ei*, la Teatrul Național, etaj 3-4, pentru a marca Ziua Europei, 9 mai. În fapt, așa cum Uniunea Europeană este un conglomerat de state, și expoziția în cauză a fost un conglomerat de expoziții independente. Expoziții bune, expoziții mediocre, expoziții proaste – fiecare țară a procedat așa cum a crezut de cuviință, majoritatea exponatelor din Italia, Grecia, Austria, Belgia și Finlanda demonstrînd că adesea galeria de artă a fost confundată cu o agenție de turism, în care se face publicitate cu vederi și postere. Doar două standuri păreau realizate în mod special pentru această expoziție, raportîndu-se explicit la ideea sa („europenii, așa cum sînt ei"). Este vorba despre standul german și cel englez. De departe cea mai percutantă, expoziția germană surprindea printr-un nedisimulat sado-masochism simbolic, prin anti-germanismul său aparent, ce l-a îndemnat pe tînărul său autor, Thomas Ruff, să portretizeze cîteva duzini de compatrioți ale căror figuri, serializate, erau înșirate pe pereții galeriei, părînd proaspăt scoase dintr-un automat foto. Germanii lui Thomas Ruff nu sînt dintre aceia pe care publicul român se aștepta să-i vadă, căutîndu-i, după titlu, ca „europeni, așa cum sînt ei", cum sînt ei în mentalitatea colectivă, adică ori burghezi lipsiți de griji, bine îmbrăcați și plesnind de sănătate, ori tineri

Scanned with CamScanner

năbădăioși, cu bocanci, paftale și curele, skin-heads „neo-naziști". Dimpotrivă, tinerii lui Thomas Ruff, îmbrăcați tern ori cel mult cumsecade, cu ochelari ieftini, banali, pieptănați în grabă sau deloc, machiați prost și țipător, aparțin unui strat social pe care mulți dintre noi, receptînd imaginea Occidentului exclusiv drept o „imagine" indusă de către mass-media, nu o pot asocia defel cu societatea abundenței. Ei sînt oameni cu coșuri pe față, cu ochii spălăciți, pistruiați ori prematur ridați. Sau sînt tineri cu figuri studioase, calme ori, din contra, ascunse, suspicioase. Sînt oameni asemănători acelora pe care îi întîlnim aici, pe stradă. Oameni ca noi. Nu germani, nu „europeni". Sînt oameni de nicăieri ce aparțin clasei mijlocii, oameni care, deși perfect de-complexați, neatinși de umbra vreunei reprimări vizibile, rămîn închiși acolo, în suprafața lor, sceptici și dezangajați ori senini, vag încrezători, așteptînd ca întreaga societate să încheie, iarăși, un alt contract ideologic cu ei, cu oamenii medii. Cu oamenii fără istorie, cei care acceptă – așa cum au făcut modelele lui Thomas Ruff – să fie cuprinși într-un cadraj neutru, inexpresiv, fie el acela fotografic (poza tip legitimație de identitate), ori cel politic, cadrajul abstract al conceptului de „european", care pare să nu aibă nimic de-a face cu ei, deși, insinuează expoziția, Europa este a lor, a oamenilor obișnuiți, nu a politicienilor, magnaților, vedetelor sau gangsterilor. Recursul ideologic la omul mediu, pactul cu omul simplu și retorica neo-populistă impregnează și cealaltă expoziție executată „pe temă", cea engleză, aparținînd lui Toby Glanville. Dacă, artistic vorbind, Thomas Ruff mergea pe făgașul hiper-realismului, construindu-și doar un eșafodaj ideologic propriu, Toby Glanville se plasează în descendența a doi titani ai artei fotografice interbelice, August Sander și Henri Cartier-Bresson, perpetuînd interesul primului pentru oamenii care au ajuns să se identifice cu meseria lor și interesul celuilalt pentru „momentul decisiv", pentru acea clipă rară în care obiectivul foto este capabil să surprindă o „esență", fie ea psihologică sau peisagistică. Numai că timpul care s-a scurs de atunci a modificat esențial (atît antropologic, cît și ambiental) obiectul acestui tip de fotografie. Tocmai portretele lui Glanville demonstrează caducitatea mo-

Scanned with CamScanner

delelor. Contemporan cu Murnau, August Sander a fotografiat oameni complet transfigurați de meseria lor și, implicit, candidați de predilecție la alienarea mintală în urma unei prezumtive concedieri care i-ar transforma în ipostaze ale *Ultimului om.* Deși muncitorii (mai exact meseriașii) lui Glanville sînt puși în pagină exact în maniera lui Sander (impostați frontal și în exercițiul „funcției" sau cu atributele vizibile ale acesteia), diferența este izbitoare – acești meseriași nu sînt deloc efigii ale meseriei lor, sînt doar niște oameni cumsecade, cu ochelari și șorțuri apretate, brutarii putînd fi la fel de bine măcelari sau dulgheri și viceversa, cu toții la un loc părînd funcționari ai Uniunii Europene, pescarii semănînd a raportori în problemele pescuitului și nu a simpli pescari. Portretele lor ilustrează disoluția contemporană a identității de breaslă, a meseriei ca psihologie, ca personalitate aparte, distinctă, înlocuită acum de un fel de personalitate-standard, care este trasă peste figură precum ciorapii cu număr universal pe piciorul oricui. O personalitate de nylon, extensibilă, care nu cedează conflictelor și rupturilor interioare. Meseriile nu mai păstrează nimic din transcendența sui generis a breslei, ele nu se revarsă peste personalitate. Mobilitatea socială a ajuns atît de mare încît tradiția însăși, paradoxal, este asumată ca o formă a mobilității, predestinarea fiind minimă. Pentru noi lucrurile par de neînțeles : noi ne plîngem de destructurarea țărănimii, în timp ce danezii, în textul ce însoțește expoziția, afirmă senini că în ultimii 20 de ani numărul fermelor lor agricole a scăzut de la peste 200 000 la mai puțin de 100 000. Pentru un intelectual român, aceasta ar echivala cu o catastrofă antropologică, în timp ce pentru danezi această transformare este considerată o revoluție ce a permis, desigur, creșterea rentabilității. Această evaporare a identității de breaslă explică și celălalt derapaj ideologic major al fotografiilor lui Glanville, determinat de clivajul ne-conștientizat dintre personajele sale și personajele modelului său, Cartier-Bresson ; în timp ce fotografiile acestuia din urmă sînt locuite de personaje cu o psihologie debordantă, personaje care parcă ies din cadru (Gandhi, soții Curie etc.), făcînd ca momentul decisiv fotografic să nu pară zenitul unei existențe normale, ci dimpotri-

Scanned with CamScanner

vă, normalitatea unei existențe zenitale, fotografiile lui Glanville au ca personaje oameni pentru care zenitul este rutina. Or, rutina fiziognomică nu poate să țină loc de personalitate, chiar dacă este aceea a majordomului de la Oxford, țîfnos și cu nasul însemnat de elefantiazis. Galeria oamenilor obișnuiți a lui Thomas Ruff are o armătură retorică poate prea tare, dar nicidecum fetișistă, precum aceea a lui Glanville, care eșuează într-un elogiu factice al muncii manuale.

Expoziția spaniolă a fost cea mai puțin ideologizată și cea mai artistică ; marcată fiind și ea de o retorică (în special religioasă), dar, din fericire, nu în ceea ce avea mai bun, respectiv tripticul miniatural *Lume singură* de Diego Ortiz, care, sub aparența redării unor aranjamente land-art, emană un existențialism exasperat, de bună calitate (lucru rarissim). La antipod se află fotografiile minimalist-ironice expuse de Chema Madoz – cuțitul cu lama gradată în centimetri și cartea cu oglindă încorporată, dar și instantaneele sarcastice ale lui Alberto-Garcia Alix, scene de interior șocante întrucît sînt pervertite : maternitatea este persiflată prin plasarea unei prostituate (în costum „de serviciu") în postura mamei, ținînd în brațe un copil care hohotește de plîns, pe un pat desfundat, într-o încăpere cu pereții scorojiți. Scena ar putea fi chiar „realistă", prezentînd o prostituată cu copilul său, dar nimic dintr-un datat neo-realism sentimentalist nu răzbate din lucrările lui Alix, ci doar un sarcasm șarjat. De altfel, fotografia spaniolă pare a fi puternic marcată de opera lui Mapplethorpe, atît de către aceea fățiș provocatoare, obscenă, cît și de aceea aparent ortodoxă, cu subiecte florale, imitată ca atare de către Tony Catany, Antonio Tabernero și Pilar Pequeno.

Singurul stand schizoid, cel suedez, izbea prin contrastul dintre fotografiile expuse, ce respirau un umor sănătos, asociat verismului de tip american, și convingerile de stînga ale criticului Leif Wigh, pentru care lucrările expuse „ilustrează cum economicul și consecințele sale influențează viața în anumite regiuni ale țării" (!?).

Mînați de o megalomanie colectivă, ce explică și încurcăturile politice pe care le-au provocat, danezii și-au exhibat drapelul,

Scanned with CamScanner

femeile grase și îmbujorate rîzînd cu gura pînă la urechi, vapoarele, casele și chiar geniile naționale, sub forma unor citate-slogan ce pun într-o postură indecentă oameni altfel remarcabili precum Andersen, Kierkegaard și Niels Bohr.

Adevărate comprimate ideologice, fotografiile olandeze erau simple transcrieri ale locurilor comune contemporane : de pildă, *O societate multiculturală* este totuna cu „fotografia de grup cu negri" prin care firma Benetton și-a făcut reclamă anii trecuți. Doar că este pusă într-un alt context. Toate cele șapte fotografii olandeze conturează o realitate amenințătoare – emergența unei iconografii „de lemn", *politically correct*, complet imbecilizată.

Fotografiile din Maramureș ale lui Dan Dinescu erau în acest context cu totul insolite, aproape jenant de autentice. Puține lucruri mai pot fi spuse despre calitățile lor, întrucît unele imagini, adesea reproduse, au devenit bun (mental) comun, configurînd un tip de percepere intelectuală acreditată, nu doar a maramureșenilor, ci și a țăranului român în genere. Doar unele mici observații pot fi făcute în legătură cu stilul lui Dan Dinescu, care este profund amprentat de ideologia arcadiană a specificului național, evidentă nu doar în monumentalizarea țăranului, ci și prin lentila speculativă care-i dublează obiectivul fotografic, înclinat să surprindă, de pildă, peisaje în care casele, căpițele de fîn ori stînele par doar niște dune ce se confundă cu natura, ceea ce corespunde *ad litteram* unui loc comun filozofic legat de specificul „locuirii" românești, care (pasămite) nu se impune asupra naturii, ci cooperează cu ea. Uneori cultura vizuală îi joacă feste lui Dan Dinescu, care-i surprinde pe maramureșeni „la o țuică", așezați ca în tablourile lui Cézanne. Alții au în șopron un bou jupuit, întocmai ca în Rembrandt. Dacă este luat în socoteală și faptul că nicăieri nu apare vreo răutate, vreun bețiv, atunci totul începe să sugereze o intenționalitate care cenzurează tacit „Realitatea" pentru a obține „Adevărul", acela că în Maramureș antropologia nu se face, ci se vede, arta universală pre-există *in nuce*, iar binele este pretutindeni. Or, aceasta este o realitate eliptică. Adevărul apare după ce ai stat cîtva timp în Maramureș, ai fost agresat de bețivi, ai văzut bisericile de lemn părăsite pentru biserici de ciment de-

Scanned with CamScanner

corate țipător și casele noi, prost imitate după modelul elvețian. Acestea sînt mărturii ale unui alt ethos. Departe de mine (dar nu și de Dan Dinescu) tentația nostalgiei, a paseismului. Antropologic vorbind, binele și răul nu sînt echivalente cu vechiul și noul. Pur și simplu oamenii și locurile se schimbă. Poate că ar fi mai plin de sens un adevăr întreg, chiar divers și nemulțumitor, decît un adevăr parțial, fie el frumos și înălțător. Altfel riscăm să contrapunem stridentei umbre ideologice a Europei dulcea umbră a României.

22, 7-13 iunie 1995, 14-20 iunie 1995

Scanned with CamScanner

Perjoteca

Estetica internațională a momentului are printre valorile sale centrale una pe care arta românească actuală o prizează cu mare dificultate ; este vorba despre finalitatea comunitară a travaliului artistic, finalitate străină imensei majorități a artiștilor români care aspiră la o unică, maximă valoare – afirmarea unei „viziuni originale", crearea unui „stil", impunerea unei „personalități" (geniale, se subînțelege). Din această pricină ies cu atît mai mult în evidență rarele cazuri în care artiștii români se implică realmente în modelarea unui mediu, a unei comunități. Cele mai cunoscute și mai semnificative cazuri de acest fel poartă numele Perjovschi și Zidaru. Doi artiști care se află la antipozi ideologici, estetici și existențiali, primul mizînd totul pe sincronia cu tendințele artistice și ideologice occidentale, celălalt investind totul într-un inflexibil autohtonism. Dar ceea ce-i leagă este faptul că, la ora actuală, ei sînt singurii artiști români care au și dezvoltă un proiect cu impact social, comunitar, spre deosebire de restul artiștilor contemporani, care au rămas calați pe desfășurarea donquijotescă a unui proiect existențial cu veleități paradigmatice. Dincolo de sistemele lor de valori, perfect opuse, Perjovschi și Zidaru sînt, ambii, *anti-tradiționaliști* în conceperea rostului artei. Ca artiști comunitari, proiectul lor vizează nu etern-rîvnita capodoperă, ci modelarea, manipularea unor mase de oameni, a unor comunități, elaborarea unor rețele (estetice, politice etc.) de conlucrare și in-formare a acestora. Chiar anul trecut, expoziția anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană a avut ca motiv central inter-medierea comunicării artiștilor cu anumite grupuri și comunități (handicapați, minori-

Scanned with CamScanner

tari, marginalizați etc.). Se încerca astfel racordarea climatului artistic autohton la cele mai noi „locuri comune" ale artei internaționale, în care artiștii-activiști sociali dețin un loc remarcabil. Faptul că respectiva expoziție a fost un fiasco este explicat nu doar de tipul de relație (strict individuală) pe care artistul român o are cu realitatea, cu mediul său, ci și prin eroarea de-ontologică ce a grevat concepția întregii manifestări, care a permis (ba chiar a cerut) artiștilor să-și *inventeze* comunitățile respective, să le creeze mental, ca pe un joc, și apoi să intre în relație cu ele, ca într-un experiment. Perjovschi și Zidaru însă (care nici nu au participat la respectiva manifestare) sînt singurii artiști care și-au creat, și-au construit comunitățile lor, respectiv „comunitatea" cititorilor-privitori ce gravitează în jurul revistei ***22***, și disputata comunitate religioasă de la Pucioasa. În interiorul acestor comunități, opera artistică (și socială) a celor doi artiști se manifestă ca o modalitate de identificare vizuală, ca o marcă, ca o ștampilă. Ca amprenta unui act de continuă modelare. Numai că aici se oprește analogia dintre cei doi artiști și aici se oprește în fapt și convergența lor cu modelul apusean al artistului-activist. Ambii au în spate, implacabilă, genealogia lor autohtonă care-i determină să distorsioneze (în bine ? în rău ?) modelul inițial. Astfel, dacă Zidaru, în ciuda totalei implicări comunitare, își trasează cu perseverență drumul său ca artist, ca sculptor, refuzînd prescripția modelului apusean de a-și abandona opera pentru „activism", Perjovschi, la rîndul său, influențat de acel specific ego-centrism (în sens literal) în relația cu „masele", se restrînge la crearea și dezvoltarea unei comunități virtuale („cititori-privitori", dar nu colaboratori), în raport cu care el se poate erija într-un fel de demiurg estetic. De fapt, această demiurgie virtuală este elementul de forță (dar și punctul nevralgic) al expoziției *Acumulări* pe care Dan Perjovschi a deschis-o recent la Muzeul Național de Artă, deci în acel loc în care – dincolo de avatarurile politicii actuale sau viitoare – vor fi consacrate figurile centrale ale artei contemporane, prin asemenea expoziții retrospective (pentru că și *Acumulări* nu este doar un concept, ci o acumulare în sine, văzută retrospectiv).

Scanned with CamScanner

Există însă la Perjovschi o neconcordanță de fond între principiile proiectului său și traiectoria concretă pe care o urmează acesta. În esență, proiectul său vizează raporturile grupurilor sociale cu politica (*via* mediile de informare), tinzînd către o demistificare și de-mitologizare a politicii și presei, relevate (în mod previzibil) drept mecanisme de manipulare cinică. Dar chiar tipul de discurs plastic semnat „Perjo" (care, prin acumulări, creează instalațiile semnate Perjovschi) cade, automat și necesar, sub incidența aceluiași principiu, relevîndu-se, la rîndul său, ca o modalitate de manipulare ce utilizează (ca pe un mijloc printre altele) chiar de-mistificarea și denunțarea manipulării. În ciuda (sau poate chiar din pricina) „intelectualismului" său, Perjovschi cade pradă unei naivități curente în lumea artei, a culturii – aceea de a crede că un tip de propagandă (politica „anti-politicii") este licită întrucît este făcută de „cei buni" pentru a-i dezangaja și înlocui pe „cei răi" de la conducerea „maselor" care, în consecință, pot fi astfel îndrumate către scopuri „bune". Or, din punct de vedere principial (iar proiectul lui Perjovschi este fondat pe principiul lucidității), cele două tipuri de propagandă sînt perfect identice, întrucît ele se bazează pe discriminarea (lipsită de criterii imuabile) între „buni" și „răi". Însă chiar politica (și reflectarea, mediatizarea acesteia) din ultimii ani a demonstrat caracterul fluid al definițiilor de „bun" și „rău", accentele axiologice schimbîndu-se uneori dramatic (vezi jocul mineriadelor între plus și minus, văzute cînd dinspre Putere, cînd dinspre Opoziție). Iar lucrările lui Perjovschi, privite structural, sînt marcate de un acuzat maniheism, inacceptabil în interiorul unui proiect bazat pe luciditate ; cele două personaje generice ale sale, la care pot fi reduse toate „povestirile" desenate, sînt pe de-o parte „fraierul" lipsit de apărare, ce zîmbește prostește (și prostit), de care profită „șmecherul", politicianul veros ce rînjește satisfăcut. În spatele unei asemenea gîndiri polarizate se ghicește, paradoxal, tocmai un rest imprescriptibil de „stîngism". Ce-i drept, pe invers. Dar presupozițiile sînt identice : masa este o gloată („acumulare") fără chip, fără psihic, hlizindu-se tîmp la istoria ce-i fură ochii, iar cei care profită de ea sînt, invariabil, niște bestii cinice. Iar

Scanned with CamScanner

artistul-demiurg propovăduiește, necontenit, „adevărul", arătînd icoana neputinței, a fraierului, pentru ca acesta, în urma unui katharsis empatic, să sufere un șoc de conștiință și să aleagă calea cea „dreaptă". Tocmai lipsa de detașare în proiect, în propriul său proiect, nu-i poate fi acceptată lui Perjovschi, întrucît luciditatea ar trebui să aibă ca unic corolar avizarea față de natura versatilă a politicii, a relațiilor cu „masele", a mass-media, a adevărurilor pe care toate acestea le inculcă. Nu contează, la urma urmelor, că un „bine" este realmente bine, ci doar că, în anumite circumstanțe, prin manipulare, orice poate să treacă drept „bine". Pentru a fi coerent în propriul lui sistem, acesta ar trebui să fie mesajul lui Perjovschi, nu legitimarea și cultivarea unui „adevăr" susceptibil de a fi schimbat de către cursul istoriei. Sigur, acesta este un lucru omenesc. Dar nu „demiurgesc". Este prea puțin pentru un artist care afirmă că „(re)construiește" lumea, „lumea toată".

*

Stupefiant este faptul că tocmai publicul asupra căruia arta sa ar trebui să aibă impact, oamenii pe care ar trebui să-i influențeze rămîn opaci față de mesajele sale, care, poate, ne conving pe „noi", dar nu și pe „ei".

Căci dintre ei fac parte și supraveghetorii expoziției, care se amuzau copios de ceea ce ei numeau „caricaturi", nevenindu-le să creadă că asta este „artă". Nu exista nici o comunicare între ei și imagini. Nu se simțeau vizați, nici măcar bruscați. Or, tocmai pe acești oameni „adevărul" (care este și al lui Perjo) vrea să îi schimbe. Dar cum ar putea s-o facă, dacă el nici nu este perceput ca mesaj pentru ei ? În condițiile unei asemenea „receptări", devine cu atît mai stranie și nemotivată tendința de a supune lucrările lui Perjovschi unei hiper-hermeneutici obeze, cum procedează Ruxandra Balaci în textul expoziției, unde ele sînt dezghiocate semiotic (deși sînt eminamente politice și comunitare), prilejuind tirade precum acestea : *„Transgresînd atribuții și funcționalități specifice, semnul plastic (vizual) echivalează scriitura, sistemul plastic comportîndu-se ca sistem lingvistic,*

Scanned with CamScanner

ambele ca sistem de comunicare, reprezentaționale și informaționale, semnificant autosuficiente (...)." Neîndoielnic, autoarea și-a făcut temele la semiotică, dar problema era alta : ce facem cu Perjovschi ? Ce face el ?! Pe de altă parte, deși aparțin unui orizont strict imanent, lucrările lui Perjovschi îi inspiră lui H.-R. Patapievici reverii transcendente, microcosmice și macrocosmice, „antropotecile" trimițînd la „distanța optimă" de la care, pentru Dumnezeu, *„noi sîntem vizibili sub formă de suflete personale și lipsite de moarte"*.

Sigur, Perjovschi, artist, activist, își face meseria. Toți, la urma urmelor, ne facem meseria...

22, 12-18 iulie 1995

Scanned with CamScanner

Sorin Gherasim

Sorin Gherasim nu există. Doar la Galeria Catacomba își face apariția (zilnic între orele 10-18) o ficțiune estetică pe care Sorin Dumitrescu a distilat-o din opera lui Paul Gherasim. Nu-i vorbă, procedeul *aproprierii* nu reprezintă o excepție, ci adevărata regulă după care funcționează Catacomba, loc în care au fost prezentați (și într-o anumită măsură inventați) artiști precum Sorin Muntenescu, Sorin Mitroi, Sorin Paștina, Sorin(a) Runcan, ba chiar și Sorin Bernea, „geniul etnologic" de mai an. Indiscutabil, curajul de a opera astfel cu opera altora constituie o probă de ambiție și maturitate culturală deloc neglijabilă, ba chiar lăudabilă (blamabilă) și atrăgătoare (respingătoare) adică, într-un cuvînt, semnificativă. Problematică este chiar semnificația acestei operații estetice (în sensul literal), singura instituționalizată în cultura română de după 1989 și care, prin recidivă, a depășit provizoratul. Or, tocmai prin intermediul retrospectivei Paul Gherasim, coordonatorul programului de la Catacomba, Sorin Dumitrescu, face manifeste opțiunile sale estetice, ideologice și ontologice, diseminate într-un text de expoziție (intitulat „Involuntar, maestru"), al cărui pretext este opera și comportamentul „de operă" al acestui ins voluntar care este Paul Gherasim. Tablourile și atitudinea estetică ale acestuia tind, crede Sorin Dumitrescu, „să surpe fundamentul unei mentalități omniprezente : *mentalitatea avangardei*" (subliniere S.D.). Dar această ambiție este cheia de boltă a întregului edificiu teoretic/estetic care a fost, de-a lungul cîtorva ani buni, ridicat (sau îngropat, pentru a păstra specificul locului) la Catacomba. Iar acest din

Scanned with CamScanner

urmă text al lui Sorin Dumitrescu, dincolo de obișnuita gîdilare a artistului aflat pe podium, conține unul dintre cele mai explicite, consistente și angajate atacuri la adresa spiritului artistic modernist/avangardist din ansamblul culturii române actuale. Atac pe deplin justificat. Bineînțeles, exclusiv în interiorul sistemului pe care Sorin Dumitrescu l-a coagulat în jurul Catacombei sale. Un sistem (de expresie, de reflecție, de morală sau pur și simplu de discurs) fundamentat pe un neo-tradiționalism afirmat și profesat ca atare. Asta în ciuda faptului că în legătură cu arta românească oricine își poate pune întrebarea de bun-simț „Care tradiție ?" : decalcul Biedermayer de la sfîrșitul secolului trecut, tradiția „noastră" franceză de la începutul acestui secol, decoctul academist al specificului național din perioada interbelică sau, ca să revenim la oile noastre, sinteza (invenția) neo-ortodoxistă a anilor '70-'80 ? În arta românească există, e adevărat, tradiția recursului la tradiție (nevoia de tradiționalism), dar nu există o tradiție propriu-zisă pentru simplul motiv că „arta" românească, înțeleasă în sensul occidental al cuvîntului („arte frumoase"), nu are istorie sau, mai precis, își începe istoria (printr-un transfer ideologic, plastic și estetic) abia la sfîrșitul secolului trecut. Trecînd peste aceste stări de lucruri, neo-tradiționalismul actual încearcă să depășească două handicapuri majore : handicapul istoric (sau al lipsei de istorie), transgresat prin plonjarea în anistorismul icoanei, și handicapul estetic (părelnic), depășit prin recuzarea avangardei. Dar o expoziție cum este aceasta din urmă și un text cum este acesta care o însoțește, demonstrează că neo-tradiționalismul actual, oricît de bine este el blindat teologic, filozofic și estetic, constituie – în esență – un mod de a evita istoria, deci nici măcar o tentativă de a ieși activ din istorie (cu toate riscurile inerente), ci o simplă îmbufnare metafizică, un ascendent fictiv ce predispune la mustruluirea Istoriei celor mari (dovedită drept meschină, manipulată, infantilă etc., etc.), din perspectiva noastră, a acelora care, deși mici (dar tari), avem un cont(r)act mai profitabil cu transcendența. Teribila înfumurare care face posibilă o asemenea credință transpare din perspectiva pe care o are neo-tradiționalismul chiar asupra sa : dinamitînd *„originalitatea"*, *„proiectul de*

Scanned with CamScanner

anvergură" și ,,*crezul artistic*" (adică punctele forte ale avangardismului), Paul Gherasim se dovedește, potrivit lui Sorin Dumitrescu, capabil să cultive (la cei al căror ,,maestru" este) ,,deprinderea de a fugi de (de a-l ocoli pe) dracu' în pictură". Normal că pentru neo-tradiționalism avangarda echivalează cu ,,dracu'"-n artă. Dar asta doar la modul metaforic, nu literalmente. Însă pentru Sorin Dumitrescu lucrurile stau așa în sensul real, întrucît ,,artele vizuale reflectă și ele cu fidelitate războiul nevăzut dintre îngeri și demoni" dar, slavă Domnului, aflăm că ,,Paul Gherasim ține neabătut partea îngerilor". Dincolo de dezmățul ideatic și de caracterul hilar al unor asemenea afirmații, și prin coroborare cu realitatea plastică peste care se suprapun ele, apare una dintre cele mai semnificative inadvertențe de fond ale întregii orientări neo-tradiționaliste, evidentă în primul rînd din precauția pe care și-o ia Sorin Dumitrescu de a *nu* vorbi despre *tablourile* lui Paul Gherasim. Și asta pentru că ele sînt redevabile structural unei gramatici plastice strict avangardiste. Adică, în marea lor majoritate, sînt tablouri abstracte, adesea aflate într-o perfectă relație de izomorfism cu opere aparținînd unor curente ca op-art și hard-edge, avînd multe în comun cu tablourile lui Ellsworth Kelly sau cu mai noua ,,pattern-painting". Dar acest lucru nu se întîmplă numai cu Paul Gherasim, ci cu mai toți artiștii neo-tradiționaliști (,,post-bizantiniști"), care utilizează un vocabular și o sintaxă tipic moderniste. În asta rezidă paradoxul ortodoxismului estetic autohton, care pedalează cu încăpățînare pe ,,specificul național", continuînd să meargă însă neabătut pe drumul artistic deschis de către avangardă, în timp ce – cum se întîmplă în cazul de față – se dedă la satanizarea ideologiei moderniste. Este vorba despre un schizoidism estetic funciar pe care trebuie să și-l asume orice tentativă neo-tradiționalistă pornită dinăuntrul unei culturi lipsite de o tradiție reală. Însă chiar în ciuda acestei scindări, importante sînt operele care, adesea (și nu doar la noi), au apărut din amăgiri, neînțelegeri și confuzii teoretice. Dar acesta este cel mai problematic aspect, întrucît tablourile lui Paul Gherasim sînt prea frecvent marcate de o gravă redundanță spiritualistă a structurii plastice. Dacă Malevici (din care a crescut arborele în care

Scanned with CamScanner

atîrnă și opera lui Paul Gherasim) avea nevoie doar de un *Pătrat negru pe fond alb* pentru a reinventa, în registru modernist, funcția icoanei ca vehicul metanoetic, Paul Gherasim are nevoie, într-un *singur* tablou, de o „boltă" peste care suprapune un „prapor", peste care suprapune un „nimb", peste care suprapune o cruce monogramatică. Așa, ca să fie lucrurile mai clare. Numai că aglomerînd toate aceste simboluri în interiorul unei singure monade vizuale, efectul trece dincolo de binele și de răul iconografic, ajungînd în împărăția cacofoniei plastice. În cruntul ei satanism, avangarda ajunsese însă la o epurare, la o esențializare a formei care *echivala* cu spiritualul, fără să caute să-l substituie pe acesta cu o mecanică inefabilă a simbolurilor. Iată de ce un pictor avangardist nu ar fi realizat un tablou apăsător de demonstrativ precum *Stejar* (1974), în care se întinde alene un copac din al cărui trunchi se deschide către privitor cunoscutul semn abstract al lui Paul Gherasim (bolta+nimbul+praporul+etc.), o adevărată șarpantă mistică a construcției vizuale realiste, care transformă sugestia artistică într-o cicăleală didacticistă cu efect estetic nul, ceea ce se întîmplă și în cazul unei pînze precum *Vălul copilăriei* care, deși realizată cu aceleași suprapuneri de griuri văroase ce încîntă în lucrări ca *Manuscris*, *Arheologie* și *Inscripție*, este impregnată de o adevărată literaturizare a problemei transparenței, căci „vălul" este articulat cruciform (asemenea praporilor), îmbrobodind așadar într-o prea previzibilă sfințenie puritatea copilăriei. Excesul de ideație implicită conduce către tern și monotonie peisajele humoase ale lui Paul Gherasim, mai ales că o parte dintre cele expuse au fost realizate la Tescanii spiritualității noastre plastice, unde pînă și un *Cîmp* (1979, 1985) este oleacă gîrbovit, ca să semene cît de cît cu *Dealul* lui Bernea. În plus, deși avangardiștii au glosat și ei pe marginea efectului estetic al literelor și cuvintelor, nici unul dintre cei care au făcut pe „dracu' în pictură" nu s-ar fi făcut vinovat de o serie precum *Pro Logos* (sau uneori simplu *Logos*), pe care „maestrul" o desfășoară din anii '80 pînă la ora actuală, îngroșînd-o cu o mistico-filozofie derivată din benigna confundare a caligrafiei cu un soi de isihasm plastic. Ca și alți pioni neo-tradiționaliști, Paul

Scanned with CamScanner

Gherasim uită că mintea nu se duce acolo unde o trimite o imagine care *nu* seduce.

Astfel, programul de satanizare și închipuită depășire a modernismului devine absurd din moment ce se sprijină pe realizări vizuale situate sub standardele de împlinire formală ale avangardei. De la spiritualismul sincretic, heterodox (dar laconic) al avangardei, la purismul ortodoxist (dar locvace) răspîndit actualmente la noi, nu s-a cîștigat, ci s-a pierdut ceva. Prefăcîndu-se că nu observă acest lucru, neo-tradiționaliștii preferă să peroreze împotriva modernismului, fără să realizeze incompatibilitatea dintre propriile lor mijloace și scopuri ; e ca și cum ai vrea să tencuiești cu securea. Dar Sorin Dumitrescu și compania lui de Pauli Gherasimi atinși de „smerenia estetică" sînt preocupați de războiul dintre îngeri și demoni, îndemnînd la exorcisme, penitențe estetice și renunțarea la „idei". Oare în ce timp și în ce loc ne aflăm ?

22, 2-8 august 1995

Scanned with CamScanner

DisCulpa MEdiA

Culpa cui ?

Este incredibil că o instituție artistică serioasă cum se dorește Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) a pus la temelia expoziției sale anuale un loc comun atît de strident precum *manipularea prin mass-media*. Căderea în cliseu este cel mai relevant simptom de criză a imaginației artistice alternative autohtone, care nici nu a ajuns bine la notorietate în ultimii ani, că și-a și pierdut incisivitatea și motivația. Într-o țară cu o istorie recentă ca aceea a României, dominată, traumatizată și în ultimul timp mortificată de monotona isterie mediatică, toată lumea, chiar și copiii mici, știe că mass-media minte. Nu era necesară o investiție serioasă de mijloace tehnice și financiare pentru a forța o ușă deschisă, pe unde bate demult vîntul indiferenței generale care, în mod normal, s-a răsfrînt și asupra expoziției „demistificatoare" *MEdiA CULPA*, rizibil mediatizată, absentă practic din paginile marilor cotidiene, din programele orelor de vîrf ale televiziunilor, absentă și din conștiința publicului, doar vag provocat de numărul infim de afișe cu totul neincitante, așezate ici-colo în centrul Capitalei. Faptul că mass-media și-a ignorat propria critică este imputabil tocmai criticii, adică expoziției *MEdiA CULPA*, care a fost percepută (și deci gîndită și organizată astfel încît să lase această impresie) ca o furtună într-un pahar cu apă. Din această expoziție va ieși, desigur, un foarte frumos catalog, cu fotografii atrăgătoare și articole deștepte. Însă neștiind să se facă de neevitat pentru public, *MEdiA CULPA* va rămîne o realizare fictivă, de arhivă, o investiție docu-

Scanned with CamScanner

mentară, nu activă, reală. Expoziția ar fi avut o singură șansă : capacitatea artiștilor de a realiza lucrări (respectiv instalații) care să spargă șabloanele ideatice. Din păcate, majoritatea artiștilor, după cum au fost obișnuiți de estetica și de politica CSAC, au stat cuminți în banca lor, executîndu-și variațiunile pe tema dată. Chiar prin simpla răstălmăcire, *MEdiA CULPA* ar fi devenit incitantă, deoarece manipularea *nu este nicidecum culpa, ci menirea mass-media*, natura sa intimă.

Culpabilii

Așa cum s-a întîmplat și la expozițiile anterioare ale CSAC, tema a fost folosită de către unii artiști ca un simplu pretext pentru „a-și face numărul" lor caracteristic. Așa se face că multe dintre instalațiile prezentate nu au nici o legătură cu mass-media. *Casa cîinelui* de Gheorghe Raszovszky reflectă mai degrabă debusolarea artistului în fața unui spațiu tridimensional pe care îl acoperă cu trei discursuri distincte : unul obiectual (containere cu sticle vopsite și flori de plastic, pentru care nu pot fi inventate nici cele mai obscure semnificații), celălalt vizual (imagini și texte despre cîini) și altul auditiv (înregistrări diverse, amestecate).

Remarcabil autor de colaje și asamblaje, Raszovszky a proiectat probabil instalația aceasta ca pe un colaj în spațiu, cu un discurs echivoc. Instalația și colajul sînt însă guvernate de legi diferite, care nu pot fi extrapolate de la una la altul decît cu riscul obținerii unei harababuri în locul doritei polifonii. *Cu ochii pe două bulevarde* de Cati Orbulescu dezamăgește, la fel, prin neputința artistei de a închega un spațiu coerent, în care structura matricială și ecranul dinăuntrul acesteia să comunice în mod necesar. Ca atare, lucrarea se desface în două părți : un fel de paravan-pîlnie tapetat cu lucrări de grafică, care ascunde două monitoare ce deapănă un film video încărcat, e drept, de un rar lirism, dar lipsit de ritm și percutanță și prin urmare inatractiv în interiorul poeticii specifice artei video. Adrian Timar a plasat pe o stradă centrală a Brașovului cîteva uși cu tocuri cu tot, care puteau fi deschise, închise sau ignorate de către trecătorii cărora,

Scanned with CamScanner

în același timp, li se „distribuia" (prin difuzoare și foi volante) schița *În fața legii* de Kafka, text în care figura centrală este „poarta legii", unde fiecare adastă temător, uneori pînă la capătul vieții. Reușită în sine, deși excesiv de intelectualistă, acțiunea lui Timar n-avea însă nimic de-a face nici cu mass-media, nici cu Franz Kafka, ci doar cu obsesia mai veche a artistului de a rupe fluxul monoton al vieții cotidiene a semenilor săi, fisurînd integritatea celor mai banale împrejurări, astfel încît marginile tăioase ale faliei căscate în comportamentul mecanic să-i poată trezi la realitatea lăuntrică a sensurilor, a întrebărilor. Grupul Euroartist (Teodor Graur și Olimpiu Bandalac) prezintă cea mai coerentă ofertă vizuală, fotografii cinico-sarcastice, debordante ca invenție, ce constituie un fel de dare de seamă asupra jocurilor de rol (social, estetic, ideologic) detectabile în civilizația românească a ultimilor ani, jocuri care, mimate șarjat, trimit la reziduurile comuniste și la naționalismul ieftin, caricatural, ori la capitalismul de mucava ce se edifică actualmente. Astfel, sînt exhibate stigmatele nedureroase, ci hazoase, ce punctează mitologiile în refacere (și prefacere) în civilizația Estului nostru sălbatic : „proletarul", „revoluționarul", „patriotul" etc.

Singurele lucrări interesante din expoziție, *Sarcophagus* de Sandor Bartha și *Portretul robot al președintelui* de Max Păcurar/Lia Perjovschi, se aseamănă prin aceea că dau o interpretare eronată conceptului de mass-media, și perturbă astfel (neasumat) condiționarea impusă de *MEdiA CULPA*. Instalația lui Sandor Bartha, realizată impecabil, sec, pune în scenă (nu doar în discuție) manipularea. Este de fapt singura lucrare în care ideile nu-i sînt arătate, ci îi sînt demonstrate privitorului pe propria-i piele, ea nefiind deci o lucrare expozitivă, ca toate celelalte, ci una activă. Este vorba despre o încăpere strîmtă în care, o dată pătruns, privitorul este filmat de o cameră video care-i transmite figura (iscoditoare, uimită, poate tîmpă) pe trei monitoare aflate în peretele exterior al încăperii, accesibile deci celorlalți privitori și nu „subiectului", care devine astfel obiect, pradă mașinăriei mediatice. Partea cea mai spectaculoasă a întregului mecanism constă în momeala pe care artistul a așezat-o în capcana mediati-

Scanned with CamScanner

că, pentru a-l face pe privitor să-i cadă pradă : este vorba despre un text laconic în care este explicată însăși teoria manipulării la care este supus privitorul (manipulat astfel în timp ce se edifică asupra manipulării). Cruzimea reală a lucrării lui Sandor Bartha și funcționarea ei implacabilă, edificatoare și crucificatoare totodată, o recomandă drept singura împlinire artistică ce poate fi căutată la *MEdiA CULPA*. În același timp, nu poate fi trecut cu vederea faptul că *Sarcophagus* nu are nimic de-a face cu mass-media, deoarece angoasantul circuit închis *nu mediatizează*, nu funcționează după principiile televiziunii și deci nu poate fi inclus în structura mass-media, ci în zona mai restrînsă (dar poate mai semnificativă) a destrămării personalității individului în contemporaneitate, prin scindarea între exigențele divergente de obiect ori subiect al lumii sale.

Lucrarea Liei Perjovschi, mai puțin ambițioasă ca realizare conceptuală intrinsecă și ca demers mental, este în schimb cea mai atrăgătoare realizare din *MEdiA CULPA*, relevînd caracterul spectacular (de bîlci) al aparaturii electronice, al informaticii, care te lasă să compui portretul robot al președintelui *tău*, acela ce reprezintă mai puțin convingerile politice decît aspirațiile înăbușite ale personalității fiecăruia (ideea/imaginea *ta* despre autoritate, seriozitate, fermitate sau – de ce nu ? – despre frumusețe sau alte calități pe care electoratul le asociază unei personalități). După ce mașinăria îți ia în serios opțiunea, ți-o procesează și ți-o imprimă pe loc, constați că pe partea cealaltă a foii de hîrtie (care este, în cheie electorală, partea *celorlalți*) apare chipul zîmbitor al lui Iliescu. Stupoare ! *Tu* ai construit alt președinte, altă imagine. Mai încerci o dată : același rezultat. Ș.a.m.d. Fața cealaltă, *fața și forța celorlalți*, devine un fel de dicteu automat, o dictatură informatică cu (o singură) față umană. Chiar dacă ideea manipulării este operaționalizată în lucrarea Liei Perjovschi cam copilărește, *tale quale*, caracterul teatral, ludic și capacitatea de a prinde, de a captiva privitorul, o propun drept un spectacol real, popular, întocmai cum sînt, la urma urmei, și alegerile „adevărate". Sandor Bartha și Lia Perjovschi și-au reglat lucrările pe tirul mass-media al expoziției, considerînd că utilizarea televizorului

Scanned with CamScanner

(respectiv, a computerului) *ca un medium* e totuna cu a-l utiliza ca o componentă a *mass-media*, pe simplul motiv că (îl) manipulează. E ca și cum penelul ar fi totuna cu tiparul... Diferența specifică a mass-media rezidă în *disimularea manipulării ca informare și comunicare*. Tocmai de la sesizarea acestei trăsături esențiale (spre care ținteа ideea expoziției) au pornit toți ceilalți șase expozanți. De la ea au pornit și, desigur, tot la ea au ajuns, în cerc vicios, ca în jurul oricărui loc comun. Fiind tautologice, celelalte lucrări se reduc la un numitor comun care este repetat cu alte – foarte vag alte – măști. Cel puțin patru dintre lucrări spun exact același lucru (mass-media manipulează !), în exact același fel, ceea ce le face superflue. Cele patru lucrări (autori : grupul Intermedia, Valeriu Mladin, Marilena Preda-Sânc și Jozsef Bartha) puteau fi reduse – fără nici o scurgere de semnificație – la una singură, să zicem aceea a grupului Intermedia, cea mai concisă și explicită expunere a truismului în cauză. Tot despre mass-media și-n aceeași cheie cîntă ansamblul realizat de către Radu Igazsag și studenții Academiei de Artă – o lucrare prea juvenilă care tinde să înglobeze toate locurile comune ale mass-media, de la Ceaușescu, Iliescu, Vadim Tudor & Comp. pînă la cîntece pionierești, insigne și decorații, volume de proză, poezie, „politologie". Prea subțire conceptual în raport cu grosimea-i materială, lucrarea respectivă cade chiar și ca prezență fizică într-un loc comun flagrant, anume zidul mediatic, alcătuit de-a valma din cărți, radiouri, televizoare, îmbinate cu cărămizi propriu-zise și mortar, care trăsnește de la o poștă a Pink Floyd și cunoscutul *Zid*. Ieșirea critică dinspre cultura rock prin sub-cultura ideologică, către cultura „mare", are încă de așteptat.

In vitro veritas ?

Contribuția lui Dan Perjovschi, seria de postere care manipula locurile comune ale politicii ultimilor ani, datorită impactului punctiform, „la obiect" (o formă de mass-media subversivă în raport cu mass-media curentă, pe care nu o critică, nici nu o de-construiește sfătos), putea să constituie punctul forte al mani-

Scanned with CamScanner

festării *MEdiA CULPA*. Nu s-a întîmplat așa : posterele lui Perjovschi, numărabile pe degete, au fost lipite doar pe geamurile Institutului de Arhitectură. Artistul și CSAC s-au limitat la elaborarea ideii și la exemplificarea ei. Nefiind vorba despre opere de artă în toată puterea cuvîntului, ci despre afișe pamfletare, sarcastice, ele ar fi trebuit, pentru a-și realiza scopul, să fie tipărite în cel puțin cîteva sute de exemplare răspîndite în toată Capitala. Ceea ce conta *nu era realizarea artistică*, ci impactul social, care era adevărata „realizare" a posterelor. Proiectul lui Perjovschi scoate în evidență hiba întreprinderii critice asupra mass-media, în-scenată anul acesta de către CSAC : toate lucrările au pornit de la alarmarea conștiinței publice asupra pericolului mediatic, dar în realizarea lor finală, în loc să iasă în stradă, să tulbure lumea, s-au retras strict convențional într-o sală de expoziție. Au redus o experiență artistică cu pretenții sociale la un meschin experiment *in vitro*, socialul dovedindu-se un simplu pretext demagogic. Elita (cum susținea unul dintre artiști) este cea care contează. Numai că lipsa de acuitate artistică și oboseala manifestă în spatele grandilocvenței acestei expoziții par, totuși, redevabile acestor trucuri elitare. De aceea, nu-i de mirare indiferența întregii mass-media față de *MEdiA CULPA*. În definitiv, mass-media nu are nici o culpă : ea știe doar să facă bani (atunci cînd știe) și să facă oameni (atunci cînd poate). Despre *MEdiA CULPA* însă nu se poate spune nici una, nici alta.

22, 1-7 noiembrie 1995

Scanned with CamScanner

Privind înapoi degeaba

Catacomba pentru Artă Contemporană

Privind înapoi, degeaba cauți semne îmbucurătoare în arta românească a ultimilor doi-trei ani. Confruntarea dură cu o civilizație autohtonă în schimbare (și scindare), marcată de inapetența pentru imagine, pentru vizualul cultivat, plutind în acest domeniu între simpla copilărie a reclamelor și curata pornografie a multor jurnale, a făcut ca mulți artiști să sufere în acești ani un recul, agravat în cîteva cazuri de experiențele (aproape întotdeauna triste, dezangajante) avute „în deplasare", în încercarea de a sparge barierele dezinteresului apusean pentru producția artistică românească. Neștiuți *înăuntru* și nerecunoscuți *în afară*, mulți artiști au căzut pradă nostalgiei pentru vremurile dinainte, cînd expozițiile erau organizate regulat, încasările erau mici dar sigure, iar relațiile dinăuntrul breslei erau mai dense. Pe fundalul acesta majoritar, nostalgico-resemnat, nu s-au conturat decît două fenomene semnificative, întruchipate de altfel în două instituții : Centrul Soros pentru Artă Contemporană (CSAC) și Galeria Catacomba. Două instituții care au strîns în jurul lor un număr de artiști, colaboratori și simpatizanți, astfel încît – și din pricina ideologiilor opuse – au creat doi poli de interes și de atracție în arta românească. Galeria Catacomba, falanga estetică a Fundației Anastasia, a prezentat un program coerent de artă cu valențe spiritualist-religioase, ortodoxe, în majoritatea cazurilor sesizabil irizată de românismul ce dogorește în pieptul metafizicii specificului național. Dimpotrivă, CSAC, încă de la înființare (1993), a fost plasat pe o orbită „circumoccidentală", susținînd manifestările artistice cu înclinații către mij-

Scanned with CamScanner

loacele alternative (acțiuni, instalații, artă video), considerate drept apte să tragă arta românească din marasmul tradiționalismului postcomunist, sincronizînd-o cu pulsul cultural apusean. Se întîmplă însă că ambele fenomene extreme (care reflectă estetic polarizarea politică a intelectualității democratice între un centru-stînga prooccidental și un centru-dreapta tradiționalist și național) supralicitează în fapt tendința de focalizare a culturii românești către un pol sau altul. Precum în politică, supralicitarea aceasta a „diferenței" are un sens și în artă, întrucît generează sau *conferă autoritate tocmai imaginii reprezentative*, aceleia care emană concepția, diseminînd-o apoi, după chipul și asemănarea sa, în rîndurile suporterilor. Deși nici una dintre cele două instituții nu a reușit să coaguleze în jurul ei o mișcare artistică consistentă, ambele au reușit (prin faptul că au devenit indispensabile artiștilor din cele două eșaloane) să se autolegitimeze ca autoritate. Însă, la fel ca în politică, cei care s-au încolonat sub flamurile celor două mișcări au alterat, prin aportul lor uneori prea servil, atît puritatea criteriilor cît și ierarhiile valorice. Paradoxal, în condițiile în care cererea de artă abia pîlpîie, oferta neglijează (de pe ambii versanți) atît cultura reală, cît și căutările civilizației autohtone contemporane. Iar în lipsa răspunsului social (deci în imposibilitatea exercitării autocontrolului ideologic și estetic), la ambii poli ai artei românești s-a instalat o exasperantă confuzie și indiferență. Deloc întîmplătoare, cele două manifestări artistice pe care le propun în acest moment respectivele instituții se dovedesc adevărate *oglinzi ale crizei*[1].

[1] Atît Catacomba cît și CSAC au încercat să așeze pe trasee argumentate estetic și ideologic artiști care aveau o traiectorie creatoare încîlcită, poate chiar împleticită, dar oricum mult mai complexă decît ceea ce oferea viziunea restrictivă a organizatorului, ce restrînge opera confuză (dar diversă) la percutanța locului comun bine blindat teoretic. Așa au apărut un Bernea de Catacomba, un Paștina de Catacomba, dar și un Bernea și chiar un Chira de CSAC. În cazul unora dintre aceștia, „violența estetică", exercitată asupra lor sub forma unei constrîngeri programatice, i-a făcut să conchidă că traseul pe care ochiul scrutător al organizatorului l-a relevat reprezintă adevărata lor personalitate creatoare, făcîndu-i să continue, să pluseze pe aceeași „carte norocoasă". Numai că astfel artiști consistenți ca viziune își concentrează atenția și creația pe drumuri bătătorite și de alții, pentru simplul motiv că acest demers le-a fost atribuit ca „imagine publică". Paternalism și infantilizare, să fie oare acestea numele manipulării ?

Scanned with CamScanner

Deraierea „strategică“

La Catacomba, pentru prima dată în istoria acestei galerii, este prezentată o expoziție ce poate fi calificată fără nici un dubiu drept cel mai țipător „gang“. Este vorba despre expoziția de instalații a Gabrielei Pătulea-Drăguț, autoare – pînă mai ieri – a unor gingașe, delicate (poate pentru alții !) compoziții textile, tapiserii în care molcom fremătau (pe loc) frunzulițe și floricele galben-verzui. Ei bine, autoarea a trecut cu rapiditate de la lînă la sîrmă (ghimpată !), de la decorativul dulceag la mohoreala de Catacombă, de la frunzulițe și floricele tocmai la cruci, chiar foarte multe cruci, căci ele sînt pe gustul „casei“. Desigur, mijloacele folosite (asamblaje, instalații) nu mai miră pe nimeni : la noi toată lumea se dedulcește la mijloacele alternative fără a ști prea bine cum și de ce sînt folosite acestea. Numai că și aici este o problemă de proporții : nu este chiar ceva păgubitor și dezonorant să faci, precum Horia Bernea la expoziția CSAC de anul trecut, o încercare de ieșire (căci pentru intrare era prea tîrziu) spre arta video, chiar dacă ieșirea conducea către o cameră de serviciu și nu către un cabinet de lucru. Însă cînd în arta românească ești *doar* Gabriela Pătulea-Drăguț și ai ajuns demult la vîrsta cînd realizezi acest lucru, nu-ți permiți experimente care – ele, acum – să te scoată „în față“. E o simplă problemă de (dis)proporție. Și chiar dacă artistul (ca tot artistul) sesizează sau acceptă mai greu aceste raporturi, este inadmisibil ca un curator de anvergura (recunoscută de unii) lui Sorin Dumitrescu să-și facă deserviciul de a încununa prodigiile senectuții unora. E o simplă problemă de strategie, dacă de deontologie nu mai poate fi vorba. Numai că aceasta nu este o rătăcire, ci o *disperare mascată în spatele consecvenței* programatice a Catacombei. În fapt, s-a ajuns la fundul sacului cu artiști valoroși ale căror opere au putut fi pliate (uneori cam procustian) pe setul de principii și scopuri convergente cu ideologia Fundației Anastasia. În disperare de cauză, s-a apelat la artiști care – și ei, la rîndul lor – au apelat, tot din disperare de cauză (din cauza închiderii debușeurilor anterioare), la bunele oficii ale esteticii subpămîntene. Sorin

Scanned with CamScanner

Dumitrescu a expus „lucrările" Gabrielei Pătulea-Drăguț exclusiv pentru că ele se numeau *Ihtus/Nesfîrșitul* („ihtus", adică „pește" în greaca veche, este în același timp anagrama numelui Mîntuitorului – ne aflăm, iată, pe culmile teologiei), *Lacrimi-țarină* (țarina care plînge, pămîntul străbun, e drept, mai puțin daco-roman în această haină lexicală – deh, limba are și ea păcatele ei, săvîrșite cu slavii în acest caz –, trimite totuși la cea mai pasională dragoste de țară), *Treime, Cruci încarcerate, Logos, Lumină increată* (Plotin și metafizica neoplatoniciană : chestii tari, filozofice), ori chiar *Pomelnic*, împrumutat cu toate bagajele formale și „ideatice" de la Marin Gherasim, care trebuie că se bucură și el pe undeva, în ascuns, că are prozeliți ; chiar dacă nu sînt ei „de viitor", în sensul propriu al cuvîntului, contează mai mult că – nu-i așa ? – „dar din dar se face rai", raiul lor pe (sub)pămînt. Pentru a pune capac la toate acestea, apendicele textual propriu pe care Sorin Dumitrescu ezită să-l reteze de pe trupurile tot mai slabe și bolnave ale expozițiilor sale glăsuiește, de această dată, despre „artifexul ticălos al firului de oțel" (*sic !*). Nu e nimic de rîs : imagine și text sînt, împreună, dovezi ale unei eroziuni reciproce.

Ingineria estetică

Poate cea mai periculoasă convingere pe care o induc realizările de la *MEdiA CULPA* (acelea care au într-adevăr de-a face cu mass-media) constă în răsturnarea vizuală și ideologică a raporturilor reale dintre mass-media și public. Lucrările pornesc de la postulatul cît se poate de dubios că mass-media pervertește publicul, că sîntem împroșcați cu mizerii și duși de nas cu imbecilități. În fapt, avem însă mass-media care ni se cuvine. Deloc ciudat (deși de pe poziții contrare), CSAC și Catacomba împărtășesc convingerea că în planul civilizației există fenomene reprezentative, adecvate spiritului adevărat al poporului (care spirit ? Care adevăr ? Care popor ?) și că există altele care sînt simple aberații, deviații ce trebuie denunțate și extirpate. Aceasta este proba irefutabilă a unei suficiențe intelectuale tipice românismu-

Scanned with CamScanner

lui curent („mioritismul" oilor albe ale Balcanilor), dar și începutul acelei orbiri al cărei rezultat a fost, este (și – vai ! – va fi) discursul politic ineficace, dureros de inadecvat al „forțelor democratice". În realitate, orice specialist în mass-media știe că oferta pornește prin a prospecta, continuă prin a cultiva și sfîrșește prin a domina (dacă poate) cererea. *Infractorul, Dracula* și celelalte, împreună cu Telejurnalele de pe orice post (înfierate de *MEdiA CULPA*) satisfac, în primul rînd, o cerere. Există oameni, români și ei, care au nevoie de aceste lucruri ; iar dacă românitatea este definită printr-un comportament majoritar, ei sînt mai mulți și „mai români" decît noi. Cotidianul probează această coerență : buticurile se potrivesc cu moravurile, iar politica cu revistele pornografice. Pegra și metafizica românistă fac casă bună împreună.

Turnul de fildeș decomandat

Trecînd peste doza tot mai mare de cinism (în raport cu realitatea, cu publicul, cu subiectul tratat) pe care o semnalam în legătură cu expoziția din 1994 a CSAC, manifestările artistice alternative (ale căror efecte și defecte au fost reiterate anul acesta de către *MEdiA CULPA*) ating deja zona patologiei estetice, datorită clivajului acut dintre „poetica" alternativă a realizărilor artistice respective și deontologia specifică artiștilor autohtoni, prizonierii unei reprezentări (neo)romantice asupra binomului drepturi-obligații. În mod concret, artiștii români care utilizează mijloace alternative au, în același timp, o pornire vizionară, mesianică, de înnoitori care nu se împiedică de neînțelegerea publicului. Intenționat, finalitatea acțiunii lor rezidă însă în impactul social, în comunicare, nu în închiderea în turnul de fildeș (neo)romantic (cel puțin dintr-o necesară ipocrizie, în Occident, în epicentrul *de facto* al esteticii alternative, artiștii se prevalează de *prezumția implicării* în acțiunile lor ; la noi, „geniile alternative" au ajuns deja la o detașare olimpiană de socialul pe care îl prelucrează). Ca urmare, așa cum au arătat expozițiile anuale ale

Scanned with CamScanner

CSAC, artiștii au înțeles să se comporte ca un fel de sociologi mai sufletiști, care amendează (estetic) realitățile discordante. Numai că nimeni nu plătește amenzile, pe nimeni nu interesează justiția prin artă. Iar *arta devine o (inaparentă) tautologizare a socialului* : artiștii spun (declamă, proclamă, condamnă) și ei aceleași locuri comune care apar în presă, la televiziune, în anchetele sociale, în literatura și cinematografia „realistă", de actualitate. Diferența constă doar în aceea că ei sînt cel mai puțin luați în seamă, chiar dacă au făcut aceasta tocmai pentru a-și depăși condiția de „genii neînțelese". Pînă la ora actuală nu a apărut însă nimeni pe scena artistică românească în stare să renunțe la toate închipuirile tradiționale și să se transforme – cum se întîmplă cu numeroșii artiști comunitari din Occident – într-un adevărat lucrător social fără pretenții, fără fumuri. Toți cei care au mimat acest rol la noi *nu au făcut decît să se folosească* de comunități, medii sau persoane defavorizate pentru a-și adăuga încă o medalie la colecția lor de artiști „progresiști". Cruzimea acestei situații este un adevărat reper al caracterului maladiv al unei bune părți din cultura română în raport cu civilizația și mentalitatea autohtone actuale. Contrar părerii unora (bazată pe clișee culturale de import, *aesthetically correct*), cultura românească, acum, *nu este o cultură a traumei, ci o cultură a anesteziei*, cu un somn agitat, dar care rămîne somn[1].

[1] Artiștii „progresiști" autohtoni nu au preluat, o dată cu mijloacele alternative, și acea *forma mentis* care le-a făcut posibile, chiar necesare în Occident. Acolo, artiștii au început tocmai prin aruncarea peste bord a tuturor preconcepțiilor (neo)romantice legate de genialitate și vizionarism. Ei au pornit exact dinspre nevoia de adecvare la public, dinăuntrul unei anumite civilizații și mentalități care *reclamau* renunțarea la codurile simbolice ale artei tradiționale, ba chiar și la mijloacele expresive specifice. Promotorii mijloacelor artistice alternative nu ambiționau să-și transceandă determinările istorice (mentalitățile și imaginarul social), ci dimpotrivă, le exacerbau, pentru a le înțelege mai bine mecanismele, pentru a putea sugera, în final, modele de „locuire", de inserare într-o realitate poate alienantă, poate dezumanizantă, dar indubitabil singura realitate de neocolit. Artiștii români „progresiști", neluînd în seamă datele reale ale civilizației autohtone (care sînt altele decît acelea specifice Occidentului), reușesc atît să submineze modelul pe care l-au importat (și vor să-l aclimatizeze), cît și să se rupă de propria lor civilizație, la care se raportează ca la o masă omenească înapoiată, ce trebuie manevrată cu un cinism justificat de rosturile „superioare" ale „operației estetice". În aceste circumstanțe, ignorarea reciprocă este absolut explicabilă.

Scanned with CamScanner

Poate o altă artă

Trilogia CSAC (1993, 1994, 1995) este un adevărat semnal de alarmă. La *Ex Oriente Lux* a existat lucrarea lui Alexandru Patatics, iar *01010101* a prilejuit, în 1994, acțiunea lui Gheorghe Ilea. Dar anul acesta, *MEdiA CULPA* nu are mai nimic de arătat. Intrată și ea într-o vrie axiologică, Galeria Catacomba se află într-un impas similar. Criza convergentă a celor două fenomene (și sisteme) artistice arată că atît „românismul" metafizic, cît și „internaționalismul" cinico-pragmatic sînt *ideologii corporatiste contraproductive în artă*, întrucît exhibă și exacerbează mentalitățile de grup, inhibînd atît de necesara diferență individuală. Atunci cînd o să dispară mentalitatea de lagăr din care se evadează în grup, săpînd tuneluri pe sub gardurile de sîrmă ghimpată ridicate de angoasele fiecăruia, atunci poate că o să apară o nouă generație de artiști. Ei or să aibă curajul de a fi singuri, de a înțelege singuri, de a crea singuri. Și poate că ei se vor potrivi cu noi toți.

22, 8-14 noiembrie 1995

Scanned with CamScanner

Brâncuși *versus* Brancusi

Modernismul a dus la paroxism nevoia de mitologii personale imanentă culturii și civilizației occidentale, și nu e de mirare faptul că mulți dintre eroii și „sfinții" avangardei provin din acele teritorii europene periferice, încă necartografiate spiritual, bîntuite atunci, în prima jumătate a secolului, de mituri, forme și arhetipuri ce personalizau mecanic, matricial, gestul și figura, dar mai ales creația oricărui artist ce aspira la omologarea internațională, la reașezarea canonului estetic curent în favoarea sa. Reacția ulterioară, de recuperare și reintegrare națională a unor asemenea artiști, a fost determinată – aproape întotdeauna – de necesitățile de legitimitate internă și externă ale culturilor respective, culturi care, deși prin forța împrejurărilor au rămas eminamente minore, au aspirat necontenit la participarea cu drepturi depline la concertul cultural occidental. Astfel a apărut o stranie inadecvare ideologică între cele două demersuri justificatoare : *cultura apuseană*, de adopțiune, legitimează respectivii artiști prin prisma criteriului deja devenit tradițional al originalității, manifestate în acest caz printr-un exotism culturalmente acceptat (și așteptat), în timp ce *cultura minoră* (de proveniență) își legitimează „vlăstarul" prinzîndu-l într-un păienjeniș complicat biografic, social și structural, prin care, invariabil, personalitatea respectivă este reatașată unei tradiții sau devine cel puțin previzibilă, explicabilă în interiorul acelei tradiții de esență națională, o tradiție ale cărei sens și rost le conferă, retroactiv, tocmai respectivul artist și opera sa.

Scanned with CamScanner

Cele două perspective divergente sînt, desigur, două reducționisme tipice : *reducția prin alteritate* și *reducția prin proximitate*.

Dar ceea ce interesează este cazul culturii noastre. Iar aceasta, practic încheindu-și la ora actuală seria de contribuții majore la cultura occidentală, oferă o imagine percutantă a acestui fenomen de schizoidism estetic și cultural.

Există în cultura română trei paradigme de integrare (și scindare) în raport cu cultura occidentală. Evident, ele poartă trei nume : *Enescu*, *Ionescu*, *Brâncuși*. Ori, din cealaltă perspectivă : *Enesco*, *Ionesco* și *Brancusi*. Faptul că filiera prin care cei trei au pătruns în matca culturii universale este cea franceză a făcut ca, de regulă, ei să fie priviți drept trei ipostaze ale aceluiași fenomen de integrare, cînd, în realitate, ei constituie trei cazuri diferite, în special în ceea ce privește tipul de impact pe care l-au avut (și-l au încă) asupra culturii occidentale. *Enescu*, de pildă, în ciuda tentativelor de a se desprinde de propria-i imagine creată de către *Rapsodiile* sale, nu a reușit să își construiască un *Enesco* mai universal, mai „serios", nici prin opera *Oedip*, nici prin *Dixtuor* și nici prin celelalte lucrări camerale. Și la ora actuală, acel *Enesco* care se cîntă de predilecție este *Enescu* al *Rapsodiilor*. Fie că este vorba de dirijori europeni, americani sau japonezi, ceea ce atrage este tocmai exotismul acestor compoziții, „specificul" lor inalterabil și ireductibil la un limbaj și la o structură spirituală „universale".

Dimpotrivă, dacă *Enesco* a rămas în esență *Enescu*, *Ionesco* l-a anihilat și l-a înglobat cu totul pe *Ionescu*. Chiar prin traducerea în franceză a acelui volum fără egal în cultura română, *Nu*, va fi în continuare imposibilă crearea convingerii că în spatele lui *Ionesco* exista un *Ionescu* viabil, împlinit, real. *Nu* este prea românesc, iar teroarea (de)ontologică pe care o declanșează și pe care o trăiește acel autor al său înspăimîntat că va înțepeni și va muri într-o ingrată condiție embrionară este perfect contestată de cariera franceză (și universală) a aceluiași *Ionescu* care, în raport

Scanned with CamScanner

cu literatura pe care a produs-o ca *Ionesco*, nu putea să aibă un mai mare succes decît a avut. Tocmai pentru că acel *Ionescu* din vremea *Nu*-ului este în esență un *Ionescu* exasperat de sumbra perspectivă de a nu deveni niciodată un *Ionesco*, o dată ce a devenit, totuși, chiar asta, apare drept superfluă reînvierea negației care a făcut posibilă afirmația și afirmarea.

Cazul lui Brâncuși este cel mai neclar, cel mai tensionat și cel mai semnificativ. Pentru că există atît un *Brâncuși* național, cît și un *Brancusi* universal, care se regăsesc în interiorul operei și vieții aceluiași artist. Un artist care nu a fost întru totul nici *Brâncuși*, nici *Brancusi*. Un artist proteic, abil. Un oltean. Brâncuși a știut întotdeauna să acționeze (și nu doar să creeze) pentru ca din el să apară, inițial, acel Brâncuși autohton, promițător, beneficiarul simpatiei, favorurilor și burselor care l-au adus și l-au menținut în Paris. În Parisul ce-l va determina, la un moment dat, sub presiunea evenimentelor, ideilor și stilurilor, să-și canalizeze eforturile către construirea unui *Brancusi* universal. Aceeași intuiție îl va menține într-un permanent contact cu civilizația și cultura românească, determinîndu-l, la intervale de timp, să recurgă la acel prim și etern *Brâncuși* pentru a fortifica universalul *Brancusi* aflat în derivă sau ocluzie estetică. Iar această pendulare a caracterizat nu doar opera, ci și viața artistului, consecvent și convergent (contra)făcută, pendulînd între „montura" sa socială intimă, adică cercul restrîns de prieteni și ucenici (dar mai ales prietene și ucenice) de origine română, și cercul mai larg de prietenii „profesionale" în care, într-un perfect spirit cosmopolit, se regăseau Duchamp, Satie, Léger, Joyce, Pound, Man Ray, pentru a enumera doar cîțiva dintre cei mai marcanți. La acestea trebuie adăugate și „prieteniile necesare", ce-l legau de numeroșii colecționari și intermediari, preponderent americani, care îi asigurau atît perpetuarea mitului universal, cît și subzistența ființei materiale. Toată această impresionantă și laborioasă regie era necesară, întrucît Brâncuși și-a făcut apariția într-un climat și într-un moment în care, fără o mitologizare complexă, actul

Scanned with CamScanner

artistic se cufunda în anonimat : conștient, Duchamp, de pildă, și-a mitologizat neputința făcînd-o operă, în timp ce Mondrian și-a mitologizat metoda plastică devenită destin omenesc, iar Malevici și-a mitologizat angoasa și rarefierea interioară pînă la a le transforma în principii metafizice. Brâncuși, în esența sa un meșter ireproșabil, preocupat mai mult decît orice de perfecțiunea finisării lucrărilor sale (motiv pentru care a renunțat la realizarea mai multor proiecte grandioase, ce l-ar fi transformat într-un artist mult mai prezent în conștiința publică decît este în realitate), a preferat să lase o operă perfect coerentă și degrevată de mitologii explicite, adunînd mitologiile în jurul său, centripet. Așa se face că el nu a fost forțat să mitologizeze ceva din opera sa, ci să-i adauge acesteia o mitologie extrinsecă, ca o aură, o aură eteroclită, în care se amestecă esoterisme de tot felul, cîteva lecturi, multe anecdote și întîmplări mondene, o cultură vizuală nu foarte bogată, dar puternic focalizată și, poate mai mult decît toate, iscusința de a-și transforma psihologia, personalitatea și viața în ingrediente *sine qua non* ale operei sale. Exigențele sale proverbiale față de cei care trebuiau să-i manipuleze lucrările (cărora li se cerea să poarte mănuși atunci cînd atingeau bronzurile polisate), interesul cu totul neobișnuit pentru socluri (care uneori se confundau cu însăși sculptura), faptul că în nenumărate ocazii agenții și intermediarii tranzacțiilor cu lucrările sale erau nume de prim ordin ale vieții culturale (și snoabe) ale lumii de atunci, cum era mai ales Duchamp, plasator (și chiar speculant) al operelor sale, împreună cu toate acele artificii ludice prin care Brâncuși își punea în evidență lucrările (vizitele în atelier făcute în condiții speciale de luminozitate, conlucrarea estetică dintre lucrările savant aranjate sau teatralitatea nedisimulată cu care ridica husele sculpturilor intens lustruite), toate se închegau într-un sistem al cărui centru de gravitație era personalitatea aparent impenetrabilă a unui patriarh omniscient, robit de dragostea pentru propriile sale opere. Or, acest recurs intens la obiect, această insistență imploziv asupra felului aparte de a ființa al sculpturii *ca obiect* defi-

Scanned with CamScanner

nesc natura operei lui Brâncuși. În același timp, această trăsătură îl extrage din fluxul artei avangardiste, cu care opera sa păstrează relații de izomorfism, dar nu de esență. Și tot această trăsătură motivează succesul său rapid și extins, întrucît el se reîntoarce către o obiectualitate pe care avangarda tindea – programatic – să o escamoteze. Astfel, Mondrian își concepea explicit opera plastică drept un stadiu de trecere către civilizația „relațiilor pure", în care chiar arta sa (ca producătoare de obiecte de artă) urma să fie eliminată. Malevici vedea lucrările sale tot drept un „medium", un fel de icoană ce media accesul către un „dincolo" metafizic, în timp ce Duchamp, prin eschivarea de la operă (chiar prin intermediul operei) și prin deturnarea creației dinspre artă spre viața propriu-zisă, prefigura „plastica socială" a unui Beuys. În această ambianță, Brâncuși face figură aparte, întrucît el o răstălmăcește. Dacă pentru atîția alți corifei avangardiști, operele de artă reprezentau un stadiu încă obiectualizat al unui proiect amplu, o utopie socio-estetică pe care comportamentul și viața lor o anunțau, pentru Brâncuși, dimpotrivă, întreaga mitologie existențială pe care o țesea în jurul obiectelor era destinată și își avea finalitatea în aceste obiecte. Numai într-o asemenea perspectivă poate fi înțeleasă insistența lui obsesivă pentru păstrarea operei sale în interiorul atelierului din Impasse Ronsin, adică în interiorul unei matrici estetice și mitologice îndelung pregătite de către artist. Era ca și cum atelierul cu întreaga sa ambianță reprezentau un ultim și absolut „soclu" al operei sale. Un „soclu" pe care el însuși l-a pregătit cu minuțiozitate, dovadă sutele de fotografii pe care le-a făcut propriilor sale sculpturi în atelier, fotografii ce surprindeau cele mai bizare efecte solare și cele mai inspirate aranjamente de forme, de mase, de goluri și plinuri. Este semnificativ faptul că în catalogul retrospectivei *Brancusi* (recte *Brâncuși*) de la Centrul Pompidou din Paris (aprilie-august 1995), cele mai multe lucrări sînt fotografiate exact din unghiurile în care au fost ele surprinse într-una sau alta dintre sutele de fotografii brâncușiene, căutîndu-se astfel consacrarea impostației,

Scanned with CamScanner

a punctului de vedere originar pe care artistul l-a considerat ca fiind ideal pentru fiecare dintre operele sale. Atelierul, împreună cu întreaga mitologie existențială brodată de (sau în jurul lui) Brâncuși, constituiau un tot, o mecanică estetică de neînlocuit, de neregăsit, sculptorul elaborînd, deodată cu opera sa, și o fenomenologie a perceperii sale adecvate. Și din această fenomenologie făceau parte mitul esoterismului arhaic, al „specificului național", dar și al decorativului abstract, al erotismului, misticii, al artei negre și orientale. Toate acestea sînt grile pe care i le-a furnizat (și în mare măsură i le-a cerut) epoca, mediul. Suprapunerea și aglutinarea lor pînă la indistinct este opera (și este *în* opera) lui Brâncuși, cel care a știut să fie „*shaman and showman*" totodată, potrivit formulei unuia dintre exegeții săi. Adică a știut să fie și *Brâncuși*, și *Brancusi*, așa cum o dovedește refuzul său la prima propunere de monument pentru Tîrgu-Jiu cînd, cerîndu-i-se instalarea unui *Cocoș* de dimensiuni uriașe, a refuzat motivînd că acesta (*Cocoșul galic*) aparține, natural, Franței. Pentru România, *Brancusi* a preferat să fie *Brâncuși*. Astfel, nu este deloc surprinzător faptul că singura sa operă monumentală este ansamblul de la Tîrgu-Jiu, deși el ar fi putut să răspundă pozitiv mai multor cereri de acest fel, pentru lucrări proiectate la dimensiuni mult mai mari, la dimensiuni de zgîrie-nori (pentru Chicago, New York, Paris), care puteau fi realizate în condiții tehnice evident superioare. Cu atît mai interesant este faptul că în România, dincolo de retorica bombastică oficială, opera lui Brâncuși este, în realitate (în realitatea estetică), foarte puțin apreciată. Explicația este simplă : convingerea că în spatele lui *Brancusi* nu se află decît un *Brâncuși* oarecare, adică un meșter „de-al nostru", inspirat, care și-a extras întregul idiom artistic din vocabularul decorativ național, face ca orice autohton „avizat" să nu-l poată credita pe Brâncuși mai mult decît ca pe un șmecher care a știut să le ia ochii străinilor, cu locurile (și bunurile simbolice) comune ale gramaticii vizuale românești. De aceea, ca o reacție compensatoare a conștiinței estetice vinovate, au apărut în România,

Scanned with CamScanner

chiar și în ultima vreme, diverse elucubrații („teorii") despre „celălalt" Brâncuși, despre cel „inițiat", „esoteric". Și asta pentru că, vezi bine, *Brâncuși* trebuie că ascundea ceva (ceva mai mult decît arăta în sculpturi) de a putut să iasă din el un asemenea *Brancusi*. Din nefericire, pe cît de naivă este convingerea că *Brancusi* nu este decît un *Brâncuși* local văzut însă prin lornionul snobilor occidentali, pe atît de copilărească este prejudecata că a existat un *Brancusi* secret, care a pătruns tainele și sensurile legilor universale. În spatele celor două „opțiuni" hermeneutice nu stă decît o simplă carență perceptivă, atît față de *Brâncuși* ca *Brâncuși*, cît și față de *Brancusi* ca *Brancusi*.

Fahrenheit 451, anul I, nr. 3, septembrie 1995

Scanned with CamScanner

Operă sau acțiune ?

Miza paginilor de față este exploatarea noțiunii fluide și ambigue de *instalație*, întreprindere a cărei necesitate este impusă chiar de recrudescența actuală a acestui fenomen artistic, inclusiv în România (dacă n-ar fi să amintim decît mult-disputata manifestare desfășurată sub titlul de *Sexul lui Mozart*).

O indeterminare ce planează asupra noțiunii este generată de ambivalența sa categorială ; în limbajul criticii de artă, cuvîntul *instalație*, așa cum este el folosit de cîteva decenii, poate desemna două fenomene distincte : pe de-o parte, aranjamentul specific al unor opere de artă (preexistente și autonome) într-o anumită expoziție, prin care se încearcă trasarea unei coerențe vizuale, ideatice sau cronologice a respectivelor piese (în acest sens se poate vorbi despre atelierul lui Brâncuși de la Centrul Pompidou, împreună cu sculpturile și uneltele aferente, ca despre o instalație), iar pe de altă parte, același termen desemnează o anumită creație artistică alcătuită cel mai frecvent din mai multe entități materiale care, luate separat, nu au statut artistic, acesta fiindu-le imprimat de acțiunea voluntară a artistului, care investește totalitatea acestor fragmente cu o finalitate unică. Deși prima accepție a noțiunii este legată, în fapt, de activitatea conservatorilor din muzee și galerii, numai cea de-a doua prezentînd realmente interes, trebuie remarcat că ambele înțelesuri comportă ideea de amenajare într-o unitate a unor obiecte disparate. Acest punct în care cele două sensuri converg poate fi considerat esențial pentru ambele, din această perspectivă instalația desemnînd propensiunea spre controlarea și stăpînirea inteligibilă a unui spațiu prin intermediul

Scanned with CamScanner

unor obiecte (în primul caz prin obiecte de artă, iar în cel de-al doilea prin obiecte care devin astfel artă).

Tocmai datorită acestei naturi, instalația este inerent dificilă estetic, întrucît, înainte de a fi acceptată ca idee, ca mesaj, ea trebuie să fie acceptabilă ca mod de administrare a spațiului. Dacă un tablou este atractiv sau repulsiv prin ceea ce conține, o instalație este atractivă sau repulsivă mai întîi prin felul în care conține ceea ce conține și mai ales prin felul în care *te* conține, *te* respinge, *te* presupune sau *te* prescrie ca privitor, ca *receptor*. Un tablou îl cuprinzi sau nu-l cuprinzi, pe cînd o instalație *te* cuprinde sau nu *te* cuprinde ca subiect, devenind prin aceasta un spațiu vital, favorabil sau, dimpotrivă, un spațiu autosuficient, închis, ostil.

Între cele două extreme (transparență ori opacitate totală), majoritatea autorilor de instalații optează pentru un compromis ; acesta se regăsește în caracterul scenic al celor mai multe instalații. Ele reprezintă, probabil, tipul scenografiei perfecte : acea scenografie ce conține și totodată suplinește însăși trama, făcînd-o nenecesară, superfluă. Scena reprezintă, de fapt, acel *no man's land* dintre spațiul controlat de altcineva și spațiul controlat de privitor ; este spațiul necesarei confuzii între ceea ce se întîmplă și ceea ce *mi* se întîmplă. Tocmai de aceea, fiind scenice, instalațiile tind să estompeze dihotomia dintre acceptarea sau respingerea receptorului care, cel mai adesea, este acceptat cu rezerve, cu limite, acestea fiind însă invizibile, fluide, putînd fi transgresate fără știință sau voie, în beneficiul unei interacțiuni sporite, în care un „ceva" nu este văzut, ci experimentat, resimțit.

Aceste drame pur scenografice, cum ar putea fi numite instalațiile, sînt însă adînc amprentate de opțiunea pentru crearea și exploatarea ambianței scenice, deoarece, în cazul teatrului propriu-zis, o reprezentație oarecare nu epuizează niciodată piesa transpusă, pe cînd reprezentația sui generis în care se constituie o instalație are particularitatea ontologică de a fi epuizată o dată cu „premiera" sa, întrucît „piesa" (drama și ideea pe care o comportă aceasta) nu supraviețuiește primei puneri în scenă, „piesa" rezidînd tocmai în „scenografia" ce o purta, o dată cu înlăturarea sau modificarea acesteia dispărînd și „piesa". Situația se dove-

Scanned with CamScanner

deşte inversă în raport cu teatrul, unde scenografia poate fi folosită şi pentru altă reprezentaţie, iar piesa – aceeaşi – poate fi pusă şi cu altă scenografie. Valorile pe care le comportă o instalaţie sînt deci tranziente : reverberaţii ale unei conjuncturi pasagere. Tocmai de aceea autorii de instalaţii sînt supuşi, mai mult decît alţii, unei presiuni constante, avînd ca finalitate înnoirea rapidă şi permanentă.

Aceasta creează premisele pentru o a doua dificultate estetică a instalaţiei, care rezidă – paradoxal – în împlinirea sa generică. Astfel, oricît de lapidară sau laborioasă, oricît de armonioasă sau dezorganizată, o instalaţie este *perfectă* o dată ce este înfăţişată publicului ca atare. De aceea, unei instalaţii nu i se pot găsi lipsuri. Chiar dacă face parte din categoria acelora care obstrucţionează, refuză sau sînt indiferente faţă de public, această implicaţie nu-i poate fi reproşată ca neîmplinire, întrucît ea face parte din intenţia sau înclinaţia artistului, din actul său creator, constituindu-se uneori în chiar specificul acestuia. Fiind *imperfectibilă*, orice instalaţie este în fapt INSTALAŢIA, este genul şi propria-i specie, această multitudine de indivizi (ce sînt totodată şi arhetipuri) solicitînd publicului o flexibilitate ieşită din comun, întrucît instalaţiile sînt atît de diferite între ele încît creează tipuri ce pot să nu aibă nimic în comun. În acest sens, unei instalaţii nu i se pot imputa mărimea, micimea, varietatea sau laconismul, fiind excluse întrebări de genul : „De ce zece monitoare video şi nu unsprezece sau nouă ?“ „De ce o grămadă de nisip şi nu una de pietriş ?“ ş.a.m.d.

Dacă o galerie de artă sau un muzeu tradiţional, aglomerate cu tablouri şi sculpturi (Ermitaj, Kunsthistorisches etc.), pot să provoace – la un moment dat – blocarea simţului estetic prin repetarea obositoare a *pattern*-ului „tablou“ (ori „sculptură“), generînd finalmente o inerţie estetică (adică un *stress de subsolicitare* estetică), instalaţiile, în schimb, datorită inerentei lor diversităţi, pot provoca acelaşi rezultat (inerţia estetică), dar ca urmare a unui *stress de suprasolicitare*, generat de imposibilitatea închiderii experienţei într-un *Gestalt*, tocmai din pricina acelei diversităţi specifice instalaţiilor cărora nu le poate fi stabilit un

Scanned with CamScanner

„gen proxim", fiecare fiind propria-i specie. Receptarea instalațiilor este echivalentă cu o situație imaginară în care am fi obligați să descifrăm întotdeauna cuvintele (mai mult, chiar silabele, sunetele) emise de ceilalți, pentru a le putea înțelege frazele, mesajele. Dacă nu ar exista un cod comun (în artă, o structură vizuală, perceptivă), comunicarea s-ar transforma în *glosolalie generalizată*. Pericol pe care majoritatea instalațiilor nu îl pot evita, întrucît, spre deosebire de lingvistică, unde este posibilă studierea unor idiolecte (a acelora poetice), în cazul instalațiilor unui artist nu-i este specific doar un idiolect, ci fiecare lucrare a sa în parte cuprinde și închide *cod după cod*, descifrarea unuia nepermițînd extrapolarea asupra celorlalte.

În această babilonie este de înțeles de ce și cum proliferează *frauda estetică*, întrucît tocmai stabilirea unui sistem de valori este zădărnicită de lipsa unui cod unic. Lipsind jaloanele, apare *inflația*, favorizată și de faptul că, așa cum subliniam, *noutatea* și *inventivitatea* reprezintă valorile fundamentale ale instalației. Or, deși o asemenea lucrare emerge pe fundalul unor nevoi intime de expresie deplină, necenzurată tehnic, acestea pot fi însă și perfect mimate, întrucît asupra lor nu poate fi exercitat nici un control critic, principiul ce pare să fie respectat de critica de artă ce se ocupă cu instalațiile fiind retragerea în spatele protectoarei devize : *artistul procedează astfel pentru că așa simte nevoia*. Însă între o instalație propulsată spre realitate de o nevoie intimă și una căreia îi lipsește aceasta, diferențele nu pot fi nici măcar sugerate, ambele putînd arăta la fel de „împlinite". Instalația, un tip de experiență artistică ce a prilejuit manifestări deosebite, precum cele datorate lui Joseph Beuys, pare să poarte în sine propria-i negare, întrucît *„exploatarea șocului are valoare dacă conduce spre confort la un nivel mai înalt, neputînd fi reiterată la infinit pentru ea însăși"* [1]. Or, tocmai aceasta se întîmplă cu instalațiile care sînt născute din șoc și noutate, adesea restrîngîndu-și sensul doar la exploatarea acestora, lucru facilitat de caracterul scenografic al marii lor majorități, ce permite păstrarea unei

[1] J.N. Findlay, *Values and Intentions*, Allen & Unwin Ltd., London, 1961, p. 248.

Scanned with CamScanner

profitabile ambiguități scenice, în care intenționat și neintenționat, semnificativ și nesemnificativ devin categorii irelevante, nesigure, inutilizabile.

Dilema generică ce grevează instalațiile o reprezintă imposibilitatea opțiunii între *diversitate* și *semnificație*. Rămînînd infinit diverse, instalațiile sînt condamnate la acel *stress* de *suprasolicitare*, continuînd în fapt să fie neînțelese, ne-semnificante, permanent deschise către propria lor contestare, prin insinuarea și răspîndirea acelor lucrări ce arată doar „ca și cum" ar fi instalații, fiind în esență rodul unei deprinderi creative comune, ocolită de o imperioasă necesitate interioară. Urmînd această direcție și lipsindu-i un sistem imunitar eficace, instalația ar urma să intre într-o inevitabilă moarte clinică, precum majoritatea modalităților de expresie artistică contemporane, producînd așadar serii compacte de lucrări (capabile să suprapopuleze galeriile) ce nu depășesc „bătaia" unui puls aproape insesizabil în ordinea semnificativului ; s-ar adăuga neproblematic acelei prolificități somnambule în fluxul căreia și coșmarurile au devenit obișnuite, neaducînd vreodată trezirea.

Dacă s-ar închide, însă, într-un tip (într-un tipar, mai bine zis), instalațiile ar deveni neinteresante, lipsite de viață. Desigur, e un paradox aici : nereușind să se închege într-un *Gestalt*, instalațiile rămîn la granițele perceptibilului și ale inteligibilului ; atunci cînd, dimpotrivă, ar reuși să-și definească o structură, instalația ar deveni *paradigma plictisului*, adică doar o modalitate (mereu aceeași) de controlare, de stăpînire a spațiului. Situația nu este unică ; în 1966, corifeul experiențelor happening, Allan Kaprow, publica *Assemblages, Environments and Happenings*[1], un volum ce se voia piatra de temelie și norma oricăror experimente ulterioare în respectivele direcții. El oferea cu generozitate o grilă de legi și principii sine qua non pentru păstrarea coerenței unor genuri artistice care, de fapt, abia se înfiripau. Pe cît de spontane trebuiau să apară experiențele propriu-zise, pe atît de tiranice și exhaustive trebuiau să rămînă regularitățile nu doar remarcate, ci

[1] Allan Kaprow, *Assemblages, Environments & Happenings*, Text & Design by Allan Kaprow, Harry Abrams Inc. Publishers, New York, 1966, p. 193 & *passim*.

Scanned with CamScanner

chiar demonstrate în respectiva operă teoretică. Ce s-ar fi întîmplat însă dacă ideile lui Kaprow, sub aspectul lor sistematic, ar fi devenit cu adevărat ceea ce doreau să fie, adică legități ? Ce s-ar fi întîmplat dacă însuși Kaprow și-ar fi transformat convingerile („estetica" sa) în frontiere rigide pentru propria lui activitate ? Desigur, happeningul a supraviețuit și datorită refuzului de a se închide într-un model strict, fie el chiar optim. Însă tentativa teoretică a unuia dintre întemeietorii săi proeminenți rămîne plină de semnificații, întrucît, așa cum atenționam în cazul instalației (situațiile fiind esențialmente similare), a fost resimțită nevoia codificării, nevoia articulării într-o structură suficient de închegată a unor experimente inovatoare, tocmai în vederea păstrării coerenței acestora și pentru nedepășirea unui standard de inteligibilitate, standard evident amenințat de înmulțirea manifestărilor.

Exact între aceste două tendințe contrare (ambele imposibil de satisfăcut, întrucît este vorba – să nu uităm – de artă), se situează și instalațiile, ce rămîn să constituie un freamăt creativ incert, consumat la hotarul dintre inovație și continuitate, normă și întîmplare, sens și nonsens. Aceasta trimite iarăși către acel caracter tranzitoriu, de trecere către altceva, trecere în care instalațiile realizează o necesară inervare a structurilor amorțite ale creativității ; inervare ce nu poate fi însă prelungită cu rost, în afara sensului, dar nici nu poate pătrunde către deplinătatea acestuia, fiind cenzurată de propria-i natură. Prelungirea acestei stări artistice de suspendare a semnificării ar transforma-o într-o simplă afirmare a unor potențialități generice, niciodată încorporate însă. Această sclerozare se produce atunci cînd realizarea de instalații se transformă, din experiență la limita artisticului, într-o modalitate de a instaura un gen artistic. Instalației nu-i pot fi stabilite principii și norme autonome, altele decît cele intrinseci purei subiectivități umane (nu artistice) a artistului. Ca atare, doar carențele sau împlinirile acestei subiectivități sînt cele care pot să transforme instalația într-o operă de artă autentică, nu într-o simplă acțiune estetică.

Instalații ar trebui să realizeze cea mai mare parte a artiștilor contemporani, întrucît asemenea lucrări sînt poate cele mai adec-

Scanned with CamScanner

vate barometre pentru presiunile (și depresiunile) interioare. Ele realmente denudează artistul, creativitatea și conștiința sa.

A realiza numai instalații reprezintă, indubitabil, o strălucită dovadă de plinătate interioară, dar numai atunci cînd în spatele ei stă autenticitatea gestului. Perseverarea în realizarea de instalații, chiar și în absența suportului lăuntric necesar, nu reprezintă, desigur, moartea artei. În arta actuală nimic nu moare, dar asta, din păcate, nu înseamnă nimic.

Arta, nr. 1-2, 1993

Scanned with CamScanner

Valențele dezarticulării vizuale

În peisajul artistic românesc, arta video rămîne, încă, o apariție de *science-fiction*. Pentru cei mai mulți, arta video pare să fie indezirabilă întrucît nu reflectă adevăratul nivel de maturitate social-economică a societății românești, ce somnolează de atîta vreme în anticamera civilizațiilor industriale, odihna nefiindu-i conturbată de traumele cotidiene caracteristice culturilor – deja – (post)industriale, răvășite permanent de acele furtuni mass-media în raport cu care arta video se vrea un barometru. Acest motiv ar fi plauzibil dacă scopul ipostazierii imaginii în arta video ar fi pur mediatic ; în realitate însă, arta video nu înseamnă un alt fel de a face video sau televiziune, ci este un fel de a face artă, reprezintă o modalitate de a interoga resursele ecranului, nu de a le cultiva, specula sau idolatriza. În arta video, ecranul nu este mediul prin care, insidios, se impune vederii și conștiinței o narațiune al cărei flux neîntrerupt cuprinde, informează și manipulează privitorul. Dimpotrivă, în arta video, ecranul este mijlocul prin care fluxul narativ cotidian este perturbat, sincopat, imaginea devenind autonomă și adesea incomprehensibilă, desprinsă dintr-un continuum imposibil de reconstituit. Dacă imaginea TV este pasivă, obedientă față de montaj, imaginea în arta video este inflexibilă, opresivă prin decupajul său net și prin ritmul său repetitiv.

Date fiind aceste particularități, este evident mai important de căutat resortul estetic al reticenței față de arta video, întrucît statutul acesteia de document social privilegiat este părelnic, fiind, ca în cazul oricărei expresii artistice, esențialmente mediat, învăluit în multiple asociații culturale și prins într-un context în

Scanned with CamScanner

care pertinența social-politică este doar unul dintre nenumăratele aspecte. Impresia de raportare critică la mass-media este generată chiar de utilizarea ecranului, care este în același timp terminalul mediatic contemporan prin excelență. Or, dacă această impresie ar acoperi o realitate, ar însemna că România ar putea oferi cel mai calificat și devotat public pentru arta video, dată fiind telerevoluția prin care a trecut nu tocmai cu mult timp în urmă, la care s-ar adăuga, desigur, referențialul comun oferit milioanelor de telespectatori de către unicul post național de televiziune, în raport cu care arta video s-ar impune ca un veritabil și inteligibil metatext. În ciuda acestor circumstanțe favorabile, arta video lipsește practic din cultura românească contemporană, ceea ce denotă atît o inapetență estetică a publicului față de acest fenomen, cît și o anumită carență mediatică.

Explicația acestei inapetențe rezidă în chiar natura artei video, respectiv în particularitățile pe care i le imprimă elementele sale de bază, imaginea și ecranul. De fapt, orice analiză a impactului artei video trebuie să pornească de la observarea statutului imaginii și ecranului într-o cultură. Poziția deosebită a ecranului este relevată de cel puțin două realități artistice ; prima o constituie obiectualizarea ecranului ca aparat TV (în mod frecvent închis, nefuncțional, mort), integrat în diferite tipuri de instalații, în care joacă – cel mai adesea – rolul de țap ispășitor, de imagine a manipulării neutralizate, acționînd așadar ca un semn răstălmăcit. Al doilea fenomen este intrinsec artei video care, de la apariția sa pînă acum, a cunoscut două variante distincte, aceea rezultată din binomul cameră video-ecran și cea generată de cuplul ordinator-ecran. Invariantul rămîne însă ecranul. De aici provine dificultatea inerentă artei video care, utilizînd ecranul ca mijloc de expresie, își asumă automat întreaga genealogie a acestuia, ce merge de la lanterna magică la ecranul cinematografic sau TV și de la monitorul radar la acela al computerelor. Toate aceste ecrane dau naștere unui univers heteronom de narațiuni, apariții și semne, în contextul cărora ochiul situează, involuntar, orice imagine ivită pe un ecran. Această disponibilitate/versatilitate a ecranului îl relevă drept un medium plurivalent, mult diferit de cartonul,

Scanned with CamScanner

panoul sau pînza tabloului, suporturi ce nu imprimă obiectului de artă conotații alogene, în timp ce ecranul este „tarat" semiologic, ideologic și epistemologic *ab initio*. Ecranul înseamnă informație, narațiune, codificare ; acestea se manifestă drept presupoziții, așteptări ce preformează viziunea receptorului artei video. Într-un tablou, nimic nu te face să pătrunzi dincolo de punctul de fugă, nimic nu te îndeamnă să-l percepi drept încremenirea momentană a unui flux reprezentațional ce ar putea să continue *ad infinitum*, generînd serii similare nesfîrșite (cu excepția tablourilor lui Mondrian și ale discipolilor săi). Ecranul în schimb este un suport echivoc, ce are înscrisă în sine coordonata reproductibilității. Ecranul interoghează în permanență imaginea pe care o oferă ; o destabilizează prin contextualizare, determinînd ca în arta video originalitatea imaginii să fie o noțiune discutabilă, adesea neoperațională. În aceste condiții, realizatorii de artă video descompun mecanismele vizuale exploatate de televiziune, înlocuind coerența narațiunii cu fragmentarul secvenței, mutînd astfel accentul de pe inteligibilitate pe sugestie. Aceste demistificări sînt, în esență, procedee artistice absolut necesare pentru desprinderea ecranului din regnul „media" și pentru însușirea lui ca mediu artistic, un mediu artistic infidel, generator de ambiguități, dar cu atît mai tentant.

Pentru a fi înțeleasă și acceptată trecerea de la utilizarea ecranului ca simplu releu al unei necontenite emisiuni informativ-narcotizante la folosirea sa ca suport artistic ce prilejuiește contactul cu manifestările intermitente ale liberului arbitru artistic, trebuie ca publicul telespectator să sufere o prealabilă mutație a naturii sale, care să-i releve calitatea ascunsă de public spectator. Or, tocmai această mutație nu s-a produs în cazul publicului autohton. Telespectatorul român se află încă în faza reificării imaginii TV. Empatia totală transformă pentru el ecranul într-o componentă a vieții propriu-zise, lipsa distanțării făcînd imposibilă apariția clivajului ecran-imagine, clivaj de care depinde emergența artei video. Percepînd imaginea TV drept o coordonată a existenței cotidiene, telespectatorului îi scapă atît caracterul spectacular al acesteia, cît și distincțiile ce pot fi operate între invarianți și di-

Scanned with CamScanner

versele variabile. Îi scapă în primul rînd particularitățile ecranului, redus la un mijloc de ecranizare accesibilă a unei entități generice, aceea a telespectatorului anonim. La aceasta se adaugă faptul că circulația internă a peliculelor video a obișnuit publicul cu un anumit șablon perceptiv, a cărui măsură de bază este unitatea-film, ceea ce înseamnă narațiune inteligibilă, comodă vizual și temporal, adică inversul unității-imagine pe care se edifică arta video, o artă a parțialității, incomodă perceptiv și nesigură ca semnificație.

Aceste inapetențe estetice și carențe mediatice legate de perceperea limitată a problematicii ridicate de ecran în cultura contemporană se conjugă cu acelea determinate de statutul particular al imaginii în cultura românească actuală. Timp de decenii imaginea a fost supusă unui regim constrictiv, redusă la foarte puțini invarianți, care erau imposibil de abordat într-un metatext de tip artă video. Mai mult chiar, imaginea publicitară, a cărei retorică a oferit materie primă artei video întotdeauna, practic a dispărut. Tocmai de aceea arta video n-ar fi putut să prolifereze, neavînd posibilitatea să se raporteze la strategii mediatice de identificare realmente viabile.

Din 1990 însă, resursele mass-media s-au revigorat, regimul imaginii fiind puternic liberalizat, chiar pînă la a genera o nemaicunoscută entropie, lipsită însă în continuare de o retorică realmente vizuală, de care să se poată prevala un demers artistic întemeiat. Din această pricină, arta video, în condițiile actuale, nu ar putea să atragă atenția, după comunicare, asupra nevoii de comunicare, ci doar asupra incomunicabilității inerente mediatizării haotice, lucru ce ar plasa-o într-o zonă simplu criticistă, oprind-o la stadiul de caricatură inspirată, intelectuală, aflată totuși la periferia artei. Mai grav decît aceasta este că publicului românesc îi lipsește, încă, reprezentarea ecranului în sine ca imagine, ca funcție culturală autonomă, nu ca simplu canal mass-media. Raportarea la ecran ca la o imagine, ca la o ficțiune, o apariție de aceeași natură cu aparițiile pe care le intermediază, reprezintă pasul hotărîtor spre emanciparea spectatorului de sub tutela telespectatorului, capabil astfel să furnizeze un public avizat artei

Scanned with CamScanner

video. Reticența față de arta video nu este așadar explicată de marginalitatea civilizației românești actuale în raport cu cultura de masă a societăților industriale, ci invers, de absorbția totală a publicului în angrenajul mass-media ; nu este vorba, deci, de o presupusă reacție sănătoasă a unui public străin de psihoza mediatică, ci de inerția maladivă a unor receptori TV ce nu s-au distanțat încă de matricea manipulatoare a ecranului. Aceasta este, desigur, dovada unei imaturități, dar nu a uneia social-economice, ci a uneia culturale și estetice, întrucît, în arta secolului XX, punerea în discuție a mijloacelor existenței cotidiene (ceea ce realizează în fond și arta video) reprezintă o constantă a procesului de maturizare a producției culturale, ce caută să-și însușească cît mai mult din atît de diversa realitate, pentru a se regăsi în ea și, mai ales, pentru a se regăsi după ea. Arta video reprezintă o modalitate de realizare a unei necesare înstrăinări a ecranului și simultane recuperări a imaginii. Încorporat instalației video, ecranul nu mai transmite o informație digerabilă, ci oferă o reprezentare memorabilă, realizînd o necesară igienă a percepției, întrucît ecranul nu mai mediatizează, ci „imediatizează". În acest sens, demersul video are și o funcție de „terapie vizuală", căci, spre deosebire de televiziune, refuză ecranizarea facilă, curgătoare, a unei existențe prefabricate, aplecîndu-se în schimb asupra instantaneelor disparate, distorsionate, uneori chiar ininteligibile. Prin opoziție, este, în cele din urmă, ecranată experiența mistificată, fiind dezintegrată retorica peliculei comerciale, ecranul devenind un medium al tensiunii și al crizei mijloacelor de expresie, cel puțin atîta vreme cît arta video nu devine ea însăși un automatism opac, irelevant, dîndu-se drept remediu al crizei, ceea ce n-ar fi decît un alt simptom al manierizării culturale progresive. Dacă eșuează astfel, exorcizarea propusă de arta video ne poate pune, *mutatis mutandis*, într-o situație asemănătoare aceleia pe care, cu exasperare, o relatează Céline, oripilat de triburile africane ce intrau într-o frenezie inexplicabilă, dansînd pînă la epuizare atunci cînd era lună plină. Poate că luna plină a civilizației abundenței (la noi, doar viitoare) provoacă delirul acesta video care, prin viziunea-i dereglată, sugerează etern recurentul infantilism al

Scanned with CamScanner

unei civilizații tot mai sofisticate. Rămîne, chiar și așa, cel puțin consolarea că, fiind o modalitate de a răstălmăci, de a „strica", de a minimaliza ca apropriere și de a optimiza ca apropiere, arta video este un infantilism benefic.

Arta, nr. 3-4, 1993

Scanned with CamScanner

Ocolind extremele

Văzută din afară, arta românească contemporană pare o ciudată rezervație naturală de fosile estetice vii și lucrătoare, magnetizate de principii și valori prăfuite, perimate, de genul îndemînării și măiestriei, credinței și spiritualității, demnității sau mesianismului național. Privind arta românească, ai uneori senzația că te adîncești în uimitoarea comoară simbolică a unui alt timp. Într-adevăr, aici mulți artiști se dăruiesc unor probleme și țeluri ultime sublime, cum ar fi Absolutul, Adevărul, Frumusețea, Mîntuirea și celelalte. Cu toate acestea, ei reprezintă doar o extremă, dar, așa cum se întîmplă de obicei, extremele sînt mult mai ușor percepute de ochii străinilor, întrucît ele au ceva exotic, curios, provocator. Există însă și o altă extremă pe scena artistică autohtonă. Aceasta apreciază valorile corporatiste diseminate în lumea întreagă de propensiunea generală către instalații, *performance* sau artă video, propensiune care actualmente a determinat apariția unui fel de „stil internațional" ce unifică, uniformizează atît mijloacele artistice și idiomurile expresive, cît și țintele politice. Se poate spune că prima extremă este orientată înapoi, agățîndu-se de trecut, de trăsăturile culturale specifice unei civilizații rurale tradiționaliste și ortodoxe, în timp ce cealaltă extremă este orientată înainte, căutînd recunoașterea internațională prin intermediul utilizării unui fel de limbaj artistic universal, neo-avangardist. Împărțită între idealurile conflictuale de a reflecta ceea ce este neschimbător, specific și valoros pentru spiritul național ori, dimpotrivă, de a sublinia și impulsiona schimbările, acuta impermanență a timpurilor noastre, arta contemporană românească e amprentată de dramatism, înfățișînd co-

Scanned with CamScanner

existența simultană a mai multor straturi conflictuale. Aceste stratificări diverse împiedică coagularea unei vieți culturale normale și organice în România la ora actuală. Fiecare extremă tinde să-și aproprieze pentru sine majoritatea spectrului artistic, înfățișîndu-se (înăuntrul și în afara țării) drept imaginea publică propriu-zisă a lumii artistice autohtone, plecînd de la convingerea că *trebuie* să existe un idiolect estetic reprezentativ, specific românesc și că acesta trebuie să fie unul strident, reflectând trăsăturile aparte, contradictorii ale civilizației românești. De aceea, arta recentă apare drept dezechilibrată, disputată între parametrii estetici și axiologici scindați, între care încap atît naționalismul exasperant și tradiționalismul metafizic, cît și detașarea critico-voyeuristă a cinismului avangardist, exaltarea religioasă ortodoxistă și existențialismul introvertit, contorsionat. Astfel se conturează mai multe poetici divergente care oglindesc cultural aspectul schizoid al unei mentalități fisurate, confuze și inerte, ce coordonează un corpus social aflat în letargie, disputat între fracțiuni minoritare agresive ce apără și propagă discursuri auto-suficiente, paralele, fiecare ignorînd sau negînd mijloacele, principiile sau țelurile celorlalte. Arta și cultura au devenit cîmpul de bătălie al unui disperat război pentru putere simbolică, un război exacerbat de grava problemă de comunicare ce grevează arta (atît în varianta sa neo- tradiționalistă cît și în cea neo-avangardistă) și publicul autohton. Arta contemporană românească a pierdut legătura reală cu publicul, din cauza intelectualizării sale excesive și a autoreferențialității culturale. Lucrurile se întîmplă altfel în Occident, unde viața socială, politica, religia și cultura sînt mai mult sau mai puțin virtualizate, glisînd către un spațiu de- subiectivizat și de-reificat, în mod normal privat de imediatețea și dăruirea fanatică. Acolo mijloacele (incluzîndu-le și pe cele artistice) și elementele discursurilor sociale, politice or vizuale reușesc cel mai adesea să coaguleze civilizațiile în jurul unor principii de bază, egal împărtășite de toți. Aici, în Europa Centrală și Răsăriteană, polarizarea conflictuală induce intoleranță și suspiciune reciprocă : neo-tradiționalismul alarmează și atenționează împotriva uitării acelui adevăr profund, cu vector specific etnic, în timp ce

Scanned with CamScanner

neo-avangarda atrage atenția asupra pericolului ca civilizația și cultura românească să se îndepărteze de realitățile tehnologice și ale culturii de masă actuale. Deși aceste dezbateri pot să pară copilărești sau stranii din pricina transformării simulacrelor culturale în entități reale, ele sînt semnificative pentru situația de fapt a societății românești. Iar problema specificului cultural național este de fapt una dintre cele mai disputate probleme în România, divizînd chiar și tabăra intelighenției progresiste democratice. Mai mult, însuși mesianismul național-ortodoxist este motivat, dacă este luată în socoteală insatisfacția și exasperarea cronică ale unei civilizații care se percepe ca fiind înșelată, marginalizată la scara istoriei. Înclinațiile mesianice înfloresc în special acolo unde vicisitudinile sînt mai opresive. Estetica nu face decît să reflecte unele dintre psihozele sociale. Și totuși, înrădăcinată tocmai în aceste incoerențe și frustrări, reverberînd dinamismul spiritual, mental și estetic pe care ele îl generează, cea mai mare parte din arta românească contemporană este caracterizată de o puternică, izbitoare autenticitate a implicării. Aici arta este oarecum la vîrsta inocenței, artiștii rămînînd înăuntrul unei scheme conceptuale și deontologice neo-romantice.

Oarecum între cele două extreme prezentate anterior, între radicalitatea celor două „comandouri" estetice, există o întreagă serie de artiști care nu aparțin nici neo-tradiționalismului, nici neo-avangardei. Ei reprezintă majoritatea ne-afiliată, care poate fi cel mai potrivit descrisă ca *tradițional-modernistă*.

Cel mai important aspect pozitiv al selecției curatorilor olandezi constă în aceea că ei au evitat să ocolească extremele războinice pe care lumea artistică românească le-a prezentat la prima vedere. Selecția lor a evitat primejdia de a prezenta clișeele și locurile comune cel mai frecvent asociate cu arta românească contemporană. Așadar, expoziția oferă o imagine publică *majoritară* și nu minoritară a artei autohtone. De aceea lucrările au fost alese astfel încît să lucreze împreună, să se susțină unele pe altele într-o manieră asociativă și nu disociativă. Această expoziție prezintă numitorul comun al artei românești actuale. Curatorii au respins neo-tradiționalismul dogmatic întrucît acesta recurge cel

Scanned with CamScanner

mai adesea la un idiolect vizual codificat (respectiv o iconografie absconsă și o ideologie obscură). Ei au refuzat de asemenea neo-avangarda care își găsește diferența specifică în aceea că evită cu grijă specificul autohton bătător la ochi. Prima tendință fiind prea specifică, tinde să devină ininteligibilă pentru publicul străin, în timp ce cea de-a doua este prea ne-specifică, folosind materiale, mijloace și idei de mîna a doua, un *déjà vu* pentru publicul olandez. Curatorii au propus o „altă" artă, dar o „altă" artă accesibilă ca atare. În consecință, această expoziție cuprinde artiști contemporani marcanți care sînt în chip *inerent* specifici, întrucît chiar și după abolirea extremelor, arta românească cuprinde figuri absolut relevante pentru ceea ce se întîmplă în țară, modelate de acel *Zeitgeist* difuz dar omniprezent în civilizația românească. De aceea, cea mai mare parte a lucrărilor dezvoltă o iconografie specifică, inteligibilă (sau măcar aparent inteligibilă), îmbogățită de o densitate metaforică – uneori insuportabilă – și de o scenografie dramatică ce tinde către efecte patetice, dacă nu tragice, întotdeauna întruchipate într-o mixtură de materiale profund și entuziast lucrate, măiestrite, ceea ce conferă operelor o inconfundabilă natură auratică. Rar lucrările trimit către mesaje explicite ; dimpotrivă, ele mizează pe asociații culturale polifonice, subtile. Deși nu se leagă de probleme pur religioase, cea mai mare parte a lor conține și arată căutări și aluzii mitologice care trimit la diverse arhetipuri. De asemenea, puține dintre lucrări sînt relaxate sau facil familiare cu publicul. Dimpotrivă, ele emană o atmosferă persistent apăsătoare, rareori depășind tonalitatea experiențelor amare, înăbușite. Iar aceasta trimite la puternica înclinație existențialistă a artei românești actuale. Totuși, această supra-reacție existențialistă și sentimentul pierderii, al disoluției, al agresiunii, nu au nimic comun cu atît de răspîndita problematică a violenței (și a suferinței corespunzătoare) ce poate fi văzută în arta occidentală actuală. În arta românească contemporană violența este pur simbolică, adică *mai degrabă semnificată decît reprezentată* în mod deschis. Nu este deci vorba despre acele convenții ale corectitudinii estetice, de genul violenței sexuale, rasiale, politice ori religioase, care sînt prezentate la rece „hic et Romae", într-un

Scanned with CamScanner

chip pe cît de implicat, pe atît de pragmatic. Dimpotrivă, în arta românească este vorba despre o violență acut individualizată și interiorizată metaforic. Este o agresiune simbolică ce accentuează alienarea și anxietatea estetică ale unor inadaptați. Aceasta corespunde spiritului culturii autohtone actuale, înclinată mai degrabă către dezangajarea politică, în favoarea introspecției măiestrite și spiritualizate. Făcînd vizibile aceste trăsături subliminale dar semnificative, expoziția olandeză reușește să ofere în afară o imagine a artei românești contemporane văzute parcă dinăuntru.

Ion Bitzan

Ion Bitzan se numără printre cazurile cu totul speciale în arta românească contemporană, întrucît este unul dintre puținii artiști care au exploatat, încă de la începuturile anilor patruzeci, acele mijloace artistice alternative propulsate de către neo-avangardă. Această expoziție prezintă trei lucrări recente, care aparent focalizează asupra cîtorva fațete ale creației lui Ion Bitzan : politica (*Scaunul*), conceptualismul și filozofia (*Banchetul*), și problematica simbolico-religioasă (*Patul lui Solomon*). Cu toate acestea, conținutul real al acestor piese, materia semnificativă care le unifică psihologic și cultural este *amorul*, probabil cel mai neașteptat apogeu „conceptual" al creației tîrzii a lui Ion Bitzan. *Patul lui Solomon* este de fapt inspirat de *Cîntarea Cîntărilor*, fiind un fel de altar decăzut al amorului sacru-profan. În traducerea lor românească arhaizantă, fragmentele din *Cîntarea Cîntărilor* pe care Ion Bitzan le ex-pune în instalația sa sînt impregnate de un erotism suprasaturat, tensionat, atunci cînd vorbesc despre sîni, buze și toate celelalte. *Banchetul* trimite aparent la Platon și la cunoscutul său dialog cu același titlu, care tratează chiar despre iubire. Cu toate acestea, masa însăși trimite la masa Cinei de taină. Numărul cărților împreună cu dimensiunea lor biblică trimit, și ele, la creștinătate, adică la acea comunitate religioasă edificată în jurul idealului iubirii creștine. Deci, așa cum subliniază îndeosebi teologia ortodoxă, filozofii greci antici au fost un fel de înainte-

Scanned with CamScanner

mergători ai creștinătății, pre-figurînd sacralitatea în profan. Există un schimb simbolic reciproc între *Patul lui Solomon* și *Banchetul*, actualizat de mecanismul vizual ce unește patul propriu-zis (care se dovedește, simbolic, a fi Patul) și masa (care simbolic devine Masa). Legătura lor trimite la metamorfoza perpetuă a amorului profan în amor sacru și, ei bine, și invers (întrucît este știut că în jurul mesei din *Banchetul* platonic, convivii discutau despre amor așezați în pat, potrivit obiceiului antic).

Aceasta înseamnă că patul și masa propriu-zise (și, implicit Patul și Masa simbolizate) își pot schimba locurile, pozițiile în ordinea sensurilor, trecînd unul în celălalt, întrucît ambele amalgamează iubire profană și sacră.

Scaunul, deși poate să sune blasfemator, trimite de asemenea la dragoste. Lucrul poate fi cu ușurință înțeles atunci cînd este luat oricare dintre volumele de *Opere complete* de Lenin, care sînt expuse în scaun. O dată deschis, volumul arată înăuntrul său nu textul ci, într-o scobitură realizată în pagini, cuprinde o fotografie a lui Stalin, exact ca în acele medalioane de altădată ce conțineau portrete și pe care cîndva îndrăgostiții și le trimiteau unul altuia. Stalin se dovedește astfel iubitul secret al lui Lenin care îi poartă chipul plin de voioșie, zîmbind larg, înăuntrul propriei sale opere. Atotputernica conjugare a celor doi (subliniată de scaunul impresionant, ce impune în chip birocratic maldărul de cărți) a răspîndit în lume acea binecunoscută ură iubitoare, ale cărei efecte sînt știute. Pendulînd între dragoste profană, sacră și pervertită, întreita piesă de dragoste a lui Ion Bitzan conține în același timp o reflecție acută asupra problemelor politice și religioase ce frămîntă mediul cultural și artistic românesc. Și comportă în plus legături obscure dar incitante cu istoria personală a artistului, dezvăluind o pornire secretă către erotism, un motiv de altfel cenzurat cu predilecție de către estetica oficială. Deși erotismul explicit a fost practic prohibit în opera anterioară a lui Ion Bitzan, obsesiile obscene apar astfel, recurent, în modalități sublimate simbolic, ca o irepresibilă, eternă reîntoarcere a refulatului.

Scanned with CamScanner

Teodor Graur

Într-o lume artistică extrem de serioasă și profundă cum este aceea românească, Teodor Graur apare ca o curiozitate. Lucrările sale sînt esențialmente ironice, antiauratice și cîteodată cinice, constituind un amalgam sarcastic în care se regăsesc clișee artistice, politice, sociale or economice. Chiar și asociația sa, *Euroartist S.R.L.* este, de pildă, o piesă de artă conceptuală în sine, prin care este ironizată rapida și enorma răspîndire a S.R.L.-urilor, societăți comerciale adesea fantomatice. În afară de penibilul unei asemenea economii infra-minuscule, Graur țintește și către un clișeu politic, sloganul european, demonetizat de către verbiajul oficial provocat de iluzoria integrare a României în Europa. În plus, asociația sa comercială implică o critică la adresa lumii artistice locale, adîncită într-un individualism ce împiedică închegarea oricărui curent sau tendință ; acestei stări de fapt Graur îi răspunde alcătuind o grupare cu statut juridic și funcție productivă, o caricatură și o formă de exprimare a nostalgiei pentru o mișcare, o grupare artistică coerentă. Folosind sloganuri și locuri comune, multe dintre lucrările lui Graur sînt făcute nu pentru a fi gustate, ci gîndite, precum în cazul seriei de fotografii care pun în scenă coliziunea comică dintre civilizația tradiționalistă românească, decăzută și coruptă (atît dinăuntru cît și din afară) și imaginea lucioasă a noutății occidentale, tehnologizată, la mîna a doua. Imitînd reala disoluție a civilizației românești, *Euroartist* contrapune un Ersatz național unui Ersatz de import.

Pentru cîtva timp motivul tematic cel mai important al lui Teodor Graur, *Steaua* pare un exemplu de serialism ori *pattern-painting*, deși niciodată nu este o simplă formă geometrică, lipsită de conținut. *Stelele* lui Graur sînt stelele cuiva. Dar ale cui ? În context românesc, steaua primește conotații echivoce, întrucît poate să trimită atît la steaua comunistă, cît și la antisemitism sau chiar la creștinism (mai precis la mersul cu Steaua). Dar Steaua poate fi și un simbol intranzitiv, o simplă imagine suprapusă vizual peste cuvîntul „Star", pictat deasupra ei, refuzînd așadar

Scanned with CamScanner

orice altă tematizare cu excepția „Star-sistem"-ului. Sau, mai precis, a unui sistem de stele realizate manual din deșeuri diverse (ligheane de aluminiu vechi și altele de acest fel), cu care Graur substituie acel mecanism ideologic al „Star-sistem"-ului, care nu l-a omologat pe el, pe artistul Teodor Graur, ca „stea". Tehnica neobișnuită utilizată în reprezentarea stelelor, anume pictura pe sticlă, mărește la rîndul său echivocul, datorită conotațiilor religioase pe care le posedă ca tehnică tradițională de pictare a icoanelor. Desigur, s-ar putea spune că este vorba, iarăși, despre bătaie de joc și subversiune. Și totuși, este posibil ca tehnica folosită, împreună cu înrămarea corectă și așezarea sub sticlă, să facă din *Stelele* lui Graur nu doar un element de ironie, ci și o modalitate (conștientă sau nu) de aliniere la standardul estetic specific românesc, care apreciază îndeosebi „opera", adică aceea prezentată cu toată pompa. În ciuda aparentei lor detașări, chiar și lucrările lui Graur pornesc dintr-o certă implicare, întrucît ele sînt în mod vizibil legate de diverse probleme specific românești, conținînd un tip de critică vizuală propulsată chiar de către crisparea generală a lumii artistice locale.

Dan Perjovschi

Dan Perjovschi este probabil cel mai semnificativ artist politic în România, activînd în mass-media și propagînd prin desenele sale o viziune critică a civilizației autohtone. Temele sale de predilecție sînt manipularea și corupția, alienarea și violența. Chiar dacă aici expune video-instalația *Scan*, el se auto-definește de regulă drept un desenator care produce sute și mii de desene ce aspiră să recreeze (prin mijlocirea unei substituiri simbolice) populația, masele. *Scan* reprezintă în fapt o reflecție asupra mass-media. Așezată pe o ramă culisantă, o cameră video baleiază mecanic și arbitrar o imensă compoziție cuprinzînd mii de mici portrete desenate de Perjovschi. Imaginea astfel obținută este transmisă către un mic ecran TV care urmează aceleași mișcări

Scanned with CamScanner

mecanice și arbitrare ale camerei video, la fel cum la tenis spectatorii urmează mișcările mingii dintr-o parte în alta. Numai că între ecranul TV și desenul propriu-zis nu există mai mult de cîțiva centimetri. Spectatorul captivat de imaginea transmisă pe ecran poate foarte simplu să vadă subiectul – obiectul real al transmisiei, respectiv desenul ce stă în spatele/fața întregului mecanism. Aceasta înseamnă că publicul telespectator al unei imagini virtuale apărute în mass-media se poate transforma în orice moment în spectatorul propriu-zis al lucrului, al faptului real. Dar cei mai mulți preferă să nu facă asta, deoarece ecranul TV captivează ochii și estompează realitatea funcționînd ca o capcană pentru privire. Video-instalația lui Perjovschi nu este, așa cum pare, tautologică, ci *despre* tautologia simulată, despre obișnuita înclinație de a privi realitatea prin lentila ecranului TV care mărește pentru a ascunde, oferind detalii fragmentare ale realității, ale unei realități panoramice al cărei spectacol se desfășoară chiar în fața ochilor noștri. Implicarea lui Perjovschi în politică rămîne, desigur, precum în cazul tuturor artiștilor români, mai degrabă simbolică și teoretică, decît directă, pragmatică. *Scan* este un experiment de aproximare în „laborator" a celei mai mici distanțe de la care se poate vorbi despre manipulare, mass-media obliterînd realitatea, tele-spectatorul asimilînd implicit spectatorul.

Napoleon Tiron

Lucrările lui Napoleon Tiron sînt produsul unor interferențe paradoxale între diverse sfere culturale, ce merg de la clișeul talentului specific al românilor pentru sculptura în lemn, pînă la subtile demonstrații conceptualist-filozofice. Astfel, uriașii săi paradigmatici sînt lucrați cu minuțiozitate și legați bucățică cu bucățică, fiecare minusculă piesă de lemn, fragilă dar contorsionată, fiind elaborată astfel încît să se potrivească în întregul ansamblu ce capătă aspect uman. Totuși, figura antropomorfică ce emerge astfel provoacă un efect neașteptat, deoarece absoarbe

Scanned with CamScanner

materialele primare meșterite cu atenție într-un corpus care mai degrabă reflectă idei decît dragostea pentru materialele folosite. Rezultatul conceptual tinde să înglobeze și, dacă se poate spune așa, să reprime meșteșugul implicat, întruchipat. Aceasta transpare în înclinația lui Napoleon Tiron de a expune, împreună cu uriașii săi (în chip serialist și conceptualist), grămezi de mici bucățele de părți componente legate între ele, ca pentru a sublinia impermanența acestor structuri monstruoase ridicate din asemenea piese mici și nesemnificative. Dar tocmai fragilitatea lor le face atît de apăsătoare, de grele, încît se produce o interferență și apare o complementaritate nebănuită între precaritatea lor concretă, tangibilă și dimensiunea opresivă a formei finale. Nu este deloc imposibil ca în spatele acestei demiurgii echivoce și inconfortabile să stea o perspectivă critică asupra realității și iluziei puterii, fie ea putere estetică sau politică. Chiar dacă giganții lui Napoleon Tiron par a fi descendenții unor eroi mitici, ei pot constitui în același timp o adevărată mitologie a puterii, percutant vizualizată. Giganții antropomorfici cu structură infinitezimală, în ciuda fragilității lor amenințătoare, pot fi de-mitologizați cu ușurință și reduși la acele componente simple care se repetă. Dar cine are curajul să facă asta ? Și cine îndrăznește să aplice aceeași demistificare puterii politice, giganților politici ? Desigur, oricine poate fi redus la un set de piese serializate, la o grămadă de nimicuri indistincte, nesemnificative. Dar așa cum dovedesc estetic uriașii lui Napoleon Tiron, puterea face ca acest lucru să devină cu neputință, întrucît ceea ce contează nu este consistența, densitatea interioară a figurii, ci conturul, silueta ei impresionantă, deși mîncată, roasă pe dinăuntru. Semănînd cu niște colivii cu formă (dar fără față) umană, uriașii lui Napoleon Tiron pot fi văzuți și drept aparente, false structuri constructiviste inițial elaborate matematic, dar supuse apoi unei agresiuni frenetice, care scurmă, taie și cioplește forma într-un chip expresionist, parcă pentru a-i face pe acești monștri aroganți să simtă o mișcare înăuntrul lor.

Scanned with CamScanner

Cartea-obiect din România

În a doua jumătate a acestui secol au fost lărgite pretutindeni limitele între care erau concepute înainte interesele, posibilitățile și îndatoririle artiștilor. La canonul picturii, sculpturii și graficii s-au adăugat și au fost acceptate rînd pe rînd mijloacele artistice alternative (instalații, *performance*, arta video etc.). Poate și din pricini politice, lumea artistică românească a experimentat doar o parte dintre acestea și a practicat consecvent numai cîteva. Dintre noile tehnici artistice, cartea-obiect a fost privilegiată în mod deosebit. Și asta din mai multe motive. Primul este ideologic : cartea-obiect era inofensivă, incapabilă să favorizeze formarea unor grupuri potențial primejdioase, așa cum se poate întîmpla în cazul unui happening, de pildă. Iar din moment ce erau practic unicate, cărțile-obiect erau private de un contact real cu publicul, posibilul lor conținut subversiv rămînînd astfel fără ecou. Cel de al doilea motiv a fost economia – artiștii români nu au avut niciodată mijloacele materiale necesare pentru a realiza ceva cu adevărat semnificativ în acele alternative care cereau bani, tehnologie și o bază instituțională adecvată. Aceasta explică și faptul că artiștii români au realizat îndeosebi cărți-obiect și nu cărți de artist, cele din urmă necesitînd nu doar mijloace financiare serioase, ci și edituri interesate, ceea ce era practic imposibil într-o țară în care nu exista nici o editură independentă, cu program propriu, necontrolat de la centru. La acestea se adaugă și cîteva motivații culturale ce explică circumstanțele în care s-a cristalizat interesul artiștilor români pentru cartea-obiect. Prima rezidă în mentalitatea culturală autohtonă, sedusă în chip iremediabil de text, de discurs și – evident – de autor. Cea de a doua este inerentă lumii artistice românești, pentru care nimic nu contează mai mult într-o operă de artă (sau într-un obiect ce aspiră la acest titlu) decît valorile plastice, deținute de o lucrare modelată cu măiestrie, înnobilată, care este candidată prin aceasta la rangul de capodoperă. Cel de al treilea motiv este oarecum tehnic : cartea-obiect, prin chiar natura ei, a permis și favorizat un necesar experimentalism, ce depășea granițele înțepenite ale binecunoscutelor mijloace ar-

Scanned with CamScanner

tistice tradiționale, oficializate. În același timp, era vorba despre un experimentalism bine temperat, tocmai bun pentru o serie de artiști ce rămîneau, în esență, graficieni, pictori etc. Al patrulea motiv este estetic : într-un climat social ce refuza și reprima inovația ori apariția unor tendințe deosebite, autorii de cărți-obiect au făcut să apară un fel de mișcare artistică invizibilă, fără statut, fondată mai puțin pe o ideologie coerentă și mai mult pe interese și modă. Astfel, deși este lipsită de texte, mica bibliotecă-obiect românească constituie ea însăși un text, de această dată pur vizual, capabil însă să arate multe lucruri semnificative despre mentalitatea, posibilitățile și gustul lumii artistice autohtone.

Ioana Bătrânu

Ioana Bătrânu aparține unei specii rare de artiști, aflată la ora actuală în curs de dispariție, anume acelora complet absorbiți, dăruiți motivelor, convingerilor și chiar mijloacelor plastice proprii. Ioana Bătrânu a respins tentațiile de a utiliza mijloacele artistice alternative, de a-și schimba ideile, preocupările. În opera sa nu există nici o umbră de detașare, de secret, de subversiune. Totul stă în fața ochilor : explicit, inocent și totuși puternic. De aceea, Ioana Bătrânu nu acordă nici o atenție pericolului de a fi patetică, grandilocventă, neîmpărtășind o preocupare generală a artiștilor contemporani, care se feresc să nu fie prea retorici, bombastici, motiv pentru care își țin trăirile în lesă. Dimpotrivă, tablourile Ioanei Bătrânu transfigurează cel mai adesea emoții devenite clișee, demonetizate de nenumăratele, repetatele întruchipări artistice. Probabil că arta nu reușește cu adevărat să rezolve nici o problemă, nici pentru artist, nici pentru publicul său. Dar întotdeauna trebuie pornit de la primul postulat (indemonstrabil, evident) că arta se face *ca și cum* ar oferi răspuns la toate, nu numai cîtorva probleme tehnice, picturale sau sculpturale. Acesta poate fi considerat principiul central al esteticii, al poeticii Ioanei Bătrânu. În consecință, opera sa este adînc înrădăcinată în propria-i biografie, în datele ne-mediate cultural ale trăirilor, înțelegerilor și neînțelegerilor sale. Ea n-a fost preocupată să se plieze

Scanned with CamScanner

în mod conștient pe datele generale ale civilizației românești contemporane (cum fac actualmente mulți artiști neo-tradiționaliști) și cu toate acestea le corespunde perfect. Întrucît acestea se regăsesc în profilul său spiritual și creator, exponențialitatea sa nu este căutată, ci inerentă. Lucrările sale oglindesc o stare paradoxală – o adîncire entuziastă în depresie, în suferință. Astfel apare un tip de pictură apăsătoare și totuși exultantă, o lume văzută prin lentila pesimismului, care nu reușește însă niciodată să dezangajeze impulsul creator exploziv, ce pare propulsat tocmai de către coliziunea cu rezistența dură a stărilor tensionate, deprimate. De aceea privitorul este confruntat cu o operă frenetică, pe de o parte supraîncărcată cu imagistică funebră, iar pe de altă parte saturată de valori plastice, vizuale, tactile.

Mihai Sârbulescu

Un modernist tradițional, Mihai Sârbulescu se numără printre reprezentanții celei de-a doua generații de artiști cu tendință religioasă, spiritualistă, ortodoxă. Imaginea sa artistică publică i-a conturat-o seria cuprinzătoare de *Clopote*, o figurare metaforică a obiectului unei căutări spirituale nesfîrșite. Lucrările expuse acum trimit (aparent) la un alt aspect al creației sale, deși în realitate ele sînt perfect consistente cu seria emblematică de *Clopote*. De pildă, unul dintre *Copacii* expuși, pictat în urmă cu cîțiva ani, este articulat într-o manieră clasică, impunînd o împărțire armonioasă a cîmpului monocromatic în două jumătăți egale, printr-o axă centrală, tulpina, care se dovedește astfel un fel de *axis mundi*. Deloc surprinzător, *Clopotele* mai recente conservă aceeași împărțire a spațiului pictural, chiar dacă trunchiul copacului este înlocuit de limba clopotului, care devine în chip evident axa tabloului și, prin extindere, un *axis mundi* al acelui univers simbolic, spiritual, pe care încearcă să-l contureze lucrările lui Sârbulescu. *Copacul* respectiv poate fi considerat drept prefigurarea, definirea panteistă a principiului central pe care în ultimul timp Mihai Sârbulescu îl reprezintă prin simboluri mai explicite. Cea mai recentă serie de *Copaci*, aceea din 1995, este plasată la

Scanned with CamScanner

antipod, cuprinzînd lucrări agitate, păstoase, pulsînd expresionist. Ea poate fi privită ca o încercare de a sparge rigiditatea compozițiilor anterioare și mecanica armoniei lor, pentru a le face să capete mișcare, sunet. Acești *Copaci* mai recenți cu greu pot fi descriși ca atare, deoarece ei arată mai degrabă ca niște mase amorfe de culoare, cu un vag aspect globular, care tremură și intră în rezonanță unele cu altele. Așadar, dacă primul *Copac* era un fel de pre-figurare a *Clopotului*, atunci aceștia din urmă constituie post-figurarea acestuia, sugerînd o tendință de regăsire a unei matrici simbolice recurente, care apare, transpare chiar și atunci cînd este înghițită de incertitudinile plastice. *Florile* lui Mihai Sârbulescu posedă și ele conotații spiritualiste, întărite de ideea artistului de a picta, de pildă, un fel de aureolă de sfînt, o formă circulară al cărei contur este înfășurat într-o ghirlandă de flori, probabil trandafiri, flori asociate de regulă cu Isus. Dar dincolo de orice asociații culturale sau spirituale, în lucrările lui Sârbulescu există întotdeauna și poate fi percepută o doză de încîntare panteistă în fața frumuseții naturii pure și simple, văzută ca epifania unei divinități ubicue, deși invizibile.

Gheorghe Marcu

Ansamblurile sculpturale ale lui Gheorghe Marcu sînt cele mai metaforice piese selectate pentru această expoziție, ele oferind în același timp și cel mai dens și divers conglomerat de materiale, mergînd de la ceramică pînă la lemn, piatră, piele și metal. Într-o lucrare precum *Ordinul*, aceste materiale diverse se împletesc cu cel mai subtil și inefabil dintre materiale – cuvîntul. Întruchipat într-o poezie care, la rîndul său, este întrupată în piele, lemn și piatră, cuvîntul constituie nucleul multora dintre lucrările lui Gheorghe Marcu, chiar și atunci cînd nu este exhibat ca atare, scris, incizat ori dăltuit. Poemele sale materializate, prezentate în această expoziție, se numesc *Memorie*, *Citadela* și *Întoarcerea Fiului Risipitor*. *Memorie* trimite la biografia artistică a sculptorului : piesele expuse conțin portretele-medalion ale cîtorva dintre colegii săi împreună cu care a expus cîndva. Medalioane (sau

Scanned with CamScanner

monede), portretele sînt așezate în căușul unei matrițe de lut ars, ca și cum ar fi o comoară dezgropată din memoria artistului, din memoria publicului, din memoria lutului. *Citadela* este probabil o reflecție metaforică asupra legilor ce guvernează istoria simbolizată aici printr-o secure amenințător disputată între violență, construcție, distrugere, ruinare. Piese precum *Întoarcerea Fiului Risipitor* sînt de fapt speculații intertextuale (sau, mai adecvat, inter-vizuale) asupra unor motive iconografice preluate fragmentar din alte opere de artă. În acest caz este vorba despre *Întoarcerea Fiului Risipitor* de Rembrandt. Din capodopera pictorului olandez, Gheorghe Marcu perpetuează și exaltă în lucrarea sa cea mai percutantă trăsătură, anume tălpile Fiului Risipitor, cele care par să perforeze planul tabloului venind în întîmpinarea privitorului. Gheorghe Marcu nu doar îl citează pe Rembrandt, ci întreprinde un fel de hermeneutică vizuală care decopertează punctul central, punctul nodal al capodoperei rembrandtiene, acela care îi conferă inconfundabila forță de seducție. Aproprierea fragmentului rembrandtian este totodată o interpretare, o perpetuare și o invenție care transformă citatul într-o pradă și într-o amuletă totodată.

Mircea Roman

Opera lui Mircea Roman, fie ea sculptură sau pictură, reprezintă una dintre cele mai împlinite tentative de chestionare a integrității și consistenței interioare a subiectului istoric contemporan. În opera sa apar indivizi portretizați prin capetele și membrele lor detașate, hipertrofiate ori contorsionate într-un chip aflat la antipodul viziunii clasice asupra sculpturii, considerată drept o figură integrală, completă, care merge, stă sau joacă într-o dramă vizuală pașnică, inteligibilă. Figurile lui Mircea Roman sînt dubitative, malformate, agresate, părțile lor chinuite transformîndu-se în neliniștitoare semne de întrebare ; în *Autoportret la 30 de ani*, capul este transformat într-o amenințătoare cutie de lemn deschisă, care își îndreaptă agresiv găunoșenia către cel ce privește, ca un hău ascendent, ce vrea să-și reverse nimicul

Scanned with CamScanner

pretutindeni în jurul său. Căutările lui Mircea Roman l-au îndreptat spre interpretarea multor modele culturale, mergînd de la arhaicele *Kora* pînă la scenografia dramatică de esență gotică și juxtapunerile contemporane de figuri, materiale și simboluri. Trecînd prin aceste potențiale răspunsuri și rezolvări plastice și existențiale, Mircea Roman și-a edificat propria-i neliniște și abținere de la răspuns, de la rezolvare, ca pe o cale, singura pe care o poate urma. Această cale este caracterizată de corespondența percutantă dintre presiunea agresivă a comunicării și structura fracturată, fragmentată, ciopîrțită a sculpturilor sale. Figurile sale nu sînt niciodată netede, ci mărunțite, crăpate, încrețite, astfel încît suprafața lor se mărește proporțional cu densitatea accidentelor epidermei, parcurgerea vizuală a unei texturi atît de ridate ridicînd probleme (de timp, de percepție, de înțelegere) oricărui privitor, obligat să insiste, să o ia de la capăt, să se uite iarăși și iarăși. Iar aceasta mărește dramatismul relației cu sculptura lui Mircea Roman. Trupurile figurilor sale tînjesc după un spirit pierdut, înstrăinat, rătăcit, un spirit care refuză să coboare, să se așeze în trupul de lemn, rămînînd rupt, paralel, așa cum se întîmplă în cazul *Sculpturii cu trup și suflet*. Lucrarea apare scindată, schizoidă, despărțită în două jumătăți retractile care abia comunică. Efectul acestor trupuri frustrate de sinele lor este mărit de agresivitatea cu care sînt lucrate și de sublinierea, de accentuarea liniilor de tensiune, de fisurare, prin acoperirea lor cu culoare (roșu ori negru, de predilecție).

Darie Dup

Darie Dup este o figură reprezentativă pentru impasul și ezitarea lumii artistice și culturale românești în fața ofertelor ideologice diverse făcute de către mediul social, religie sau modelele stilistice acreditate. De aceea, opera sa este divizată între poetici uneori divergente, conflictuale. Preocuparea obsesivă pentru agresiune și violență a generat acei emblematici *Soldați* ai săi, care străpung cîmpul vizual al privitorului, ca niște mașinării estropiate ce-și exhibă arogant lipsurile, picioarele detașate, rup-

Scanned with CamScanner

te. Aceasta accentuează o paradoxală pornire ofensivă, stopată și înăbușită în sine, cenzurată chiar de către membrele detașate, care exercită un fel de presiune statică, o contra-ofensivă asupra dinamismului și ofensivității *Soldaților*. Astfel ei sînt reduși la stadiul de pitici isterici, agresați în propria lor violență. Pe de altă parte, preocuparea de lungă durată pentru nudul feminin capătă la Darie Dup valențe la fel de obsesive. El pendulează între două modalități de tratare a acestui motiv : ori mitologizează femeia ca pe un fel de idol, realizînd o serie de gambe gingașe, delicat modelate și așezate pe un fel de perniță pictate prețios, constituind un fel de ofrandă aleasă făcută unei divinități primitoare sau, dimpotrivă, născocește o păpușă repugnantă (așezată într-un fel de sicriu umplut cu perne), un manechin ce-și expune feminitatea în chip provocator, șarjat. Întreaga figură este pictată astfel încît să sugereze o natură echivocă, nedecisă : ea poate fi atît o statuie de bronz ce proslăvește o zeiță crudă, oribilă, cît și o obsesie născută din mintea posedată a artistului ca din pîntecele unei femei, lucru subliniat de petele sîngerii împrăștiate ici-colo pe corpul păpușii. Factura șocantă și neliniștitoare a operei lui Darie Dup reverberează multe din izbucnirile obsesiilor îndelung reprimate înăuntrul culturii românești, obsesii care acum își caută o formă, un drum, o imagine artistică acceptabilă pentru o mentalitate culturală care cu greu poate să conceapă includerea erotismului explicit printre temele canonice de care un artist se cade să fie preocupat.

Traducere după textul catalogului „Open Borders. Local times", Deventer, Arnhem, Nijmegen and Apeldoorn (ce urmează să fie editat în Olanda).

Scanned with CamScanner

Intransigență și compromis

1994 a fost poate primul an de normalitate în lumea artistică românească. Un an în care s-au consolidat tendințe, s-au fărîmițat grupări, s-au împestrițat alianțe. Un an al intransigenței și compromisului totodată. Un an care a început, în ordinea evenimentelor majore, cu expoziția lui Marian Zidaru *Slava Noului Ierusalim* de la Galeriile Artexpo (Teatrul Național, Sala Rondă), a continuat cu șirul de personale programatice de la Catacomba, culminînd cu personala de cursă lungă Horia Bernea (iunie-august), a fost punctat de manifestările „alternative" (instalații, acțiuni) de la Sfîntul Gheorghe și Lacul Sfînta Ana, dar și de la Arad (*Art Unlimited SRL*), atingînd punctul zenital în toamna tîrzie, o dată cu expoziția anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană (intitulată *01010101*), care s-a desfășurat, simptomatic, tocmai în sălile de la Muzeul Țăranului Român, bastionul românismului în care, iată, au pătruns astfel avanposturile occidentalismului. Manevră aparent șocantă, perfect inteligibilă însă în balcanismul ei sincretic, mai ales dacă se ține seama de faptul că printre proiectele prezentate de către Centrul Soros în acest an s-au numărat și unele semnate de Horia Bernea, Ion Grigorescu ori Alexandru Chira, trei artiști care, în modalități distincte, sînt preocupați de problematici spiritual-religioase oarecum convergente între ele și, în același timp, complementare. Tot în ordinea normalizării, în luna noiembrie s-a produs mult-așteptata vizită a colecționarului de artă german Peter Ludwig, care a bulversat, precum *Acceleratul* lui Topîrceanu, liniștea patriarhală a pădurii de artiști români. S-au produs așadar multiple fenomene care, de la nivelul ideologic la acela manage-

Scanned with CamScanner

rial, au avut, dar mai ales vor avea un impact decisiv asupra a ceea ce se prezintă actualmente drept o nebuloasă – arta românească contemporană.

Privind retrospectiv, poate fi observat un fenomen semnificativ care, îndeosebi în acest an, s-a manifestat cu pregnanță. El este legat de dimensiunea spirituală în arta românească, de neo-ortodoxism *in spe*. La rîndul său, acest fenomen este marcat de două tendințe divergente – una este inflația neo-ortodoxismului oficial care, emanat modelator de cei cîțiva artiști grupați în jurul Galeriei Catacomba, a fost aspirat cu nesaț de zeci și zeci de alți artiști, cei mai mulți aflați într-o profundă derivă interioară, lipsiți de repere estetice, ideologice, lipsiți de profunzimi psihologice și chiar artistice. Astfel, încă din primăvară, la absolut toate galeriile din Capitală, una din trei expoziții a conținut, ca element obligatoriu, o abordare „smerită" a semnelor religioase. Ca urmare, la Simeza ori la Căminul Artei, la Galateea ori la Orizont au proliferat crucile (simbolic vorbind, locul comun prin excelență), nimburile sfințeniei, ori chiar icoanele propriu-zise. S-a ajuns chiar ca mulți artiști să expună cruci din sticlă, porțelan, textile, simbolica ortodoxă coborînd astfel din teritoriul mistic în zona pur mundană a „decorațiunilor interioare". Ca element de design așadar, crucea poate să decoreze bolurile de sticlă cu gît subțire și înalt care, acum cîțiva ani, populau magazinele Fondului Plastic. În ele putea fi așezată o floare. Era șic. Acum, în asemenea boluri cu cruce poate fi așezată o lumînare. E și mai șic. Simbolul modifică organul. La fel, cahlele de faianță însemnate cu simboluri religioase pot fi așezate în baie sau în bucătărie. „Credință peste tot", par să propună artiștii ce abuzează pînă la exasperare de limitele intrinseci ale simbolismului religios care, dincolo de exigențele intelectuale și spirituale, trebuie abordat în limitele unui bun-simț concret ; altfel, excesul se dovedește o batjocură irresponsabilă.

Cea de-a doua tendință care amprentează starea de fapt a artei spiritualist-religioase, neo-ortodoxiste, este constituită de acuta delimitare a legitimității acesteia în raport cu un fenomen unic și atît de complicat cum este opera lui Marian Zidaru. În chip

Scanned with CamScanner

semnificativ, acesta rămîne, prin tot ceea ce face, într-un orizont simbolic strict circumscris de canonul religios ortodox. Chiar și inovațiile sale nu sînt altceva decît rezolvări sintetice, în care sînt topite elemente provenind de la diferite angrenaje simbolice dogmatice. Din această categorie fac parte, de exemplu, crucile cu aripi de heruvim. În ciuda acestei omogeneități simbolice, sub impactul unora dintre aspectele ideologice mai excentrice ale profeției lansate de către Marian Zidaru, opera sa este marginalizată în ansamblul artei spiritualiste, ba mai mult, ea este condamnată la incompatibilitate chiar de către corifeii orientării neo-ortodoxiste contemporane. Această situație paradoxală aduce în prim plan una dintre problemele fundamentale ale artei contemporane de orientare religioasă, întrucît, de vreme ce atît Zidaru cît și neo-ortodoxiștii „legitimi" au, *de facto*, dreptul de uzufruct artistic asupra tezaurului simbolic creștin, înseamnă că altceva îi separă. Acest altceva consistă în palierele distincte pe care se desfășoară discursul celor două orientări. Ceea ce face ca opera lui Zidaru să fie indezirabilă este tocmai faptul că el *activează* simbolica religioasă, o face să acționeze în orizontul ei primordial – orizontul discursului misionar. El utilizează angrenajele simbolice pentru a construi un discurs, o propovăduire, pentru a demonstra și convinge. Dirijate de Zidaru, structurile simbolice devin ofensive. Dimpotrivă, neo-ortodoxismul „legitim" se menține la nivelul retoric al unui „joc secund" teoretic, la stadiul de reflecție culturală, eminamente inofensivă. Așadar, nu este vorba despre o simplă diferență, ci despre o ruptură de registre ontologice, ruptura dintre „nominalismul" neo-ortodoxiștilor „legitimi" (pentru care simbolurile religioase sînt preluate, de fapt, într-o cheie conceptualistă, ca niște convenții culturale asupra cărora se reflectează în deplină libertate de conștiință) și „realismul" lui Marian Zidaru, pentru care simbolurile sînt existențe propriu-zise, care acționează și pot fi utilizate într-un discurs misionar, ca niște unelte întrebuințate de un artizan. Această separație netă are și efecte secundare destul de stranii, printre care cel mai evident este toleranța neo-ortodoxiștilor „legitimi" față de mai sus-amintiții artiști care utilizează simbolica ortodoxă în diverse variante apro-

Scanned with CamScanner

piate mai degrabă de „decorațiunile interioare" decît de artă, și care provoacă acel fenomen de inflație simbolică ce poate fi constatat și la ora actuală. Aceștia sînt tolerați fiindcă, la rîndul lor, deși pe o treaptă net inferioară, se raportează la tezaurul simbolic religios într-o manieră conceptualistă, ca la o culegere de convenții formale aflate în circulație. Ei respectă „regula jocului", aceea de a considera că arta, în esență, se menține într-o distanțare intelectuală față de obiectul său. Pe cînd „realismul", autenticitatea implicării și raportării lui Marian Zidaru la simbolica religioasă ca la un orizont tangibil, imediat, este sursa evidentă a respingerii sale de către cealaltă parte a artiștilor neo-ortodoxiști. În ceea ce privește *Slava Noului Ierusalim*, deși extrem de disputată, expoziția a fost realmente asaltată de către public pînă în ultima clipă. Inepuizabil, artistul a făcut în permanență hermeneutică, prozelitism, critică, exegeză etc., etc. În afară de exponatele care îl prezentau drept sculptor, pictor, artist ambiental, autor de instalații și acțiuni, Marian Zidaru s-a înfățișat și ca „sculptură socială" depășind însă posibilul model – Joseph Beuys – prin substituirea discursului circumstanțial pe teme „minore" (politică, estetică, ecologism etc.) cu o propovăduire însuflețită de o căutare esențialmente mistică. Tocmai această căutare, alegere și „stăruință" (în latină „haereo") este problematică și văzută de către lumea intelectuală ortodoxă drept o „erezie", în sensul comun contemporan de „rătăcire". Reacțiile violente produse de activitatea lui Marian Zidaru par absolut justificate – în fond, este vorba despre o încercare de manipulare a istoriei și spiritualității românești contemporane (și nu numai), prin integrarea acestora într-o tramă supraordonată, inteligibilă doar cîtorva aleși. Printre aceștia se află, bineînțeles, Marian Zidaru, cel care a conceput acest mecanism eschatologic în care, vrînd-nevrînd, toți sîntem niște rotițe. E revoltător, fără doar și poate. Dar la fel de revoltător este absolutismul hegelian, schopenhauerian, marxist ori heideggerian. Spiritul absolut nu s-a întrupat în istorie, iar *Dasein* a rămas proiectul unei concretizări fără substanță. Dar din această pricină au fost oare blamați Hegel și Heidegger ca filozofi ? Iată deci că patima ne poate întuneca luciditatea, făcîndu-ne să vedem

Scanned with CamScanner

o amenințare fizică într-un proiect artistic. Erezia se judecă după urmările sale, potrivit implicațiilor dogmatice, analizate și cîntărite în gravitatea ori benignitatea lor, pe cînd arta se apreciază pe loc. Iar arta lui Marian Zidaru, dincolo de orice suspiciune ideologică, este teribil de bună. Sigur, este neobișnuit ca într-o instituție de stat (Oficiul Național de Documentare și Expoziții) să se facă propagandă religioasă, dar cînd aceasta face parte dintr-un proiect artistic, lucrurile se schimbă. Ce ne-am fi făcut însă dacă Zidaru, în locul „ereziei", ar fi făcut propagandă unui extremism maoist, ori chiar anarhismului, așa cum se face de multe ori în Occident, inclusiv de către artiști care expun prin intermediul unor instituții de stat ? Ce s-ar fi întîmplat dacă el s-ar ralia, să zicem, idealurilor PRM ? Impactul artei sale ar fi indiscutabil puternic, întrucît el se află într-o stabilizare a retoricii „naționale" și este evident o personalitate harismatică, actualmente cu vocație de lider religios, dar capabil – de ce nu ? – să preia o retorică strict politică. La asemenea aberații duce gîndul îndîrjirea cu care este pusă în discuție modalitatea aparte în care Marian Zidaru activează simbolica ortodoxă. De aceea, intransigența acelora dintre neo-ortodoxiști care îi resping opera îi forțează să recurgă la un compromis (sau la mai multe) care dejoacă, la urma urmelor, tocmai mobilul acelei intransigențe – coerența programului religios.

Arc, nr. 3-4, 1994

Scanned with CamScanner

Oratio ventris

Masculin-feminin : Sexul artei,
Centrul Pompidou, Paris,
octombrie 1995-februarie 1996

1. Nu doar o expoziție

Unele idei, probleme și obsesii se usucă și cad la răstimpuri de pe corpul teoretic al umanității, precum pielea de pe șarpe. O combustie spontană le face brusc inactuale, desuete, chiar dacă la vremea lor au suscitat aprige confruntări, dispute, conflicte. Printre acestea, sexul a fost pentru cultura și arta contemporană o adevărată fixație iconografică cu un destin imprevizibil. Faptul că acum trei ani făcea furori în lumea artistică autohtonă o expoziție precum *Sexul lui Mozart* trebuia să dea deja de gîndit : la „periferie" (strict geografic vorbind), ecourile modei ajung abia cînd la „centru" influența acesteia s-a diminuat. *Masculin-feminin : Sexul artei*, expoziția-mamut care a succedat la Centrul Pompidou retrospectivei Brâncuși, vine să tragă o linie, să facă bilanțul unui dosar în curs de a fi clasat. Ca întotdeauna în cazul unor astfel de manifestări de amploare (cînd sînt expuși, ca acum, peste șaptezeci de artiști, printre care se numără majoritatea numelor mari ale acestui secol), nu se mai poate spune că este vorba doar despre artă. Lunile de pregătiri, sutele de mii de vizitatori, materialele, volumele publicate, personalitățile antrenate în elaborarea și alimentarea discursului vizual (scriitori, filozofi, chiar și oameni politici), toate acestea arată miza reală a unei asemenea întreprinderi : tema camuflează în fapt o problemă publică, sala de expoziție decon-

Scanned with CamScanner

spirîndu-se drept varianta actualizată și îmbunătățită a revolutei canapele a psihanalistului – locul și spațiul de elecție ale unei defulări terapeutice (de grup). Ea nu mai are și nu mai caută verva nimicitoare a provocărilor dadaiste de la începutul secolului. Dimpotrivă, emană și caracterizează spiritul expozitiv, aseptic și analitic al contemporaneității, care așează totul (chiar și imaginarul erotic) în cutiuțe și eprubete, stocate și etichetate, conservate în atmosfera criogenică a muzeului.

Majoritatea lucrărilor expuse (provenind, în bună parte, din anii '30-'70) nu prezintă – cu cîteva excepții – un interes artistic real ; ele nu reprezintă altceva decît organe genitale sau acte sexuale, redate realist (naturalist) sau aluziv-metaforic și chiar abstract-geometric. În acest secol, pare-se, sexul nu a avut un stil preferat. Din contra, a fost preferatul tuturor stilurilor, nu doar al suprarealismului, care și l-a revendicat sistematic (apropriere ilustrată în această expoziție cu zeci de lucrări reprezentative de Giorgio de Chirico, Dali, André Masson, Victor Brauner, Alberto Giacometti, Max Ernst, Yves Tanguy, Magritte etc.), ci și al expresionismului abstract, interpretat adesea drept chiar sexualizarea actului de a picta (tendință subliniată de lucrările expuse, aparținînd lui Jackson Pollock, Willem de Kooning, Yves Klein etc.). Mai mult, sexul rămîne o temă principală pentru *pop-art* (Andy Warhol, Tom Wesselman, Claes Oldenburg) și chiar pentru tendințe hiper-intelectualiste, precum *minimalismul* (Robert Morris, Lucio Fontana, Bruce Nauman) sau conceptualismul *acțiunilor-performance* (Vito Acconci, Allan Kaprow, Marina Abramovic, Jenny Holzer etc.). În ceea ce privește „monștrii" inclasabili precum Picasso, Duchamp, Miró, Klee, Dubuffet sau Brâncuși, sexul este prezentat drept tema centrală a preocupărilor, obsesiilor și realizărilor artistice. Chiar în cazul lui Brâncuși, prezent cu lucrări de referință precum *Sărutul*, *Tors de fată*, *Tors de băiat* și *Prințesa X*, opțiunea de a prezenta – de pildă – ultima lucrare enumerată într-un grupaj, alături de sculpturi de Gaston Lachaise și Louise Bourgeois (artiști cu cariere model pentru mania exclusivistă a reprezentării sexului „celuilalt" și a prezentării „celuilalt" ca sex), demonstrează că ideea lui Picasso, care

Scanned with CamScanner

nu vedea în *Prințesa X* nimic altceva decît „un falus", a devenit un loc comun în perceperea sculpturii brâncușiene, scalpelul unei lecturi pragmatice operînd viguros asupra amigdalelor inflamate de exegeza metaforico-lirică (care strălucește cu prisosință printre „brâncușologii" români).

2. Un discurs – două retorici

În mod programatic, labirintul expoziției este jalonat de lucrările celor două Ariadne ale artei moderne : Pablo Picasso și Marcel Duchamp, ale căror opere sînt utilizate de către organizatorii expoziției drept instrumente care decopertează analitic, din întreg ansamblul artei secolului XX, două atitudini divergente în ceea ce privește relația *artă-sex*. Atitudinea picassiană definește entuziasmul dionisiac, tragic și inocent în degringolada sa exasperantă în jurul unui unic „motiv" inepuizabil, ce alimentează curiozitatea perpetuu infantilă a artistului. Ca formulă psihică, surescitarea picassiană este consubstanțială pornirii ce-i mînă pe alții să mîzgălească zidurile cu inscripții sau desene obscene. Sigur, diferența o conferă arta, a cărei convenție transfigurează, ca formă, orice semn neînsemnat. Adesea însă, diferența aceasta pur și simplu se pierde. Arta se șterge din desenele și gravurile (sute, mii – seriile *Rafael și Fornarina*, *Ingres la bordel* etc.) în care Picasso, în ultima sa perioadă, ajunge doar să lucreze în maniera lui Picasso – stufos, repetitiv, maniacal. Rămîne, se impune doar fascinația pentru sex : nudă, absolută, lacomă. La mijloc este și un calcul, și chiar aceasta, în ultimă instanță, îl distinge de mîzgălitorii spontani : Picasso și-a construit (precum Brâncuși, Duchamp etc.) o mitologie proprie, un eșafodaj existențial în care sexul este punctul nodal, valoarea afirmativă maximă. Este vorba deci și despre un rol cerut, impus de jocurile pieței bunurilor simbolice (al căror preț, adesea umflat de biografia artistului, n-a fost niciodată simbolic). Dacă în opera lui Picasso sexul devine o meserie, nu e mai puțin adevărat că, în operele artiștilor pe care expoziția îi așează sub semnul picassian, sexul devine chiar teorie, principiu fundamental al unei estetici inovatoare (în raport cu

Scanned with CamScanner

secolul de față, și nu cu istoria artei, care cunoaște, printre atîtea altele, frescele inegalabile – nu doar în măiestrie, ci și-n pornografie – de la Pompei și Herculaneum, nimic nou sub soare, deci). Teza implicită a expoziției este că atitudinea picassiană a dominat modernismul, fiind evidentă în operele unor Brâncuși, Miró, Victor Brauner, Dali, Giacometti, Klee, André Masson, Matta, prelungindu-se către al doilea val modernist, din a doua parte a secolului : Dubuffet, Pollock, De Kooning, Yves Klein etc. În spatele acestei seducții pentru sex stă o ideologie tipic masculină („falocratică"), manifestată ca mitologizare „cosmică" a vitalității, a genitalului, a femininului, operele tuturor acestor artiști împlinindu-se într-un fel de „saga" erotică, o „gesta sexorum" de factură teatrală, dramatică, de-complexată (și de-complexantă). O atitudine aparent subversivă, dar în fapt constructivă, optimistă, stenică, propagînd spiritul și credința melioristă într-un reglaj eficace al socialului, prin simpla *zapare* pe scala sexuală. Ea evocă, la urma urmelor, starea de spirit a civilizației occidentale interbelice, încrezătoare încă în valorile pozitive, tangibile, în caracterul non-fictiv (ci doar ascuns, mascat, disimulat) al obiectelor schimbului social (simbolic, sexual etc.). Această estetică a erotismului „triumfans" s-a răspîndit, epidemic, și datorită unor nevoi subconștiente de respingere a unui set de cenzuri ce greva nu doar creația, ci și comunicarea culturală ; este semnificativ că invocarea (demascarea, înfierarea) femininului ca paradigmă terifiantă a sexualității lasă să se întrevadă, în cheie psihanalistică, obsesia (auto)castratoare masculină, spaima de propriul sex. Expoziția ipostaziază acest complex prin seria de lucrări reprezentînd simbolul-cheie : „mantis religiosa" (insectă cunoscută în românește drept „călugăriță"), reprezentat de mai multe ori de André Masson, Victor Brauner, Picasso, Max Ernst.

Paralel și subversiv în raport cu atitudinea picassiană, modelul duchampian, configurat în aceeași vreme și rămas, de-a lungul perioadei clasice a modernismului, ca o genă estetică recesivă, explodează pur și simplu după anii '60, anihilînd influența modelului anterior, extinzîndu-și presiunea pînă în prezentul propriu-zis (semnificativ, însuși afișul expoziției *Masculin-feminin*

Scanned with CamScanner

reproduce *LHOOQ* de Marcel Duchamp, adică *Gioconda* cu mustăți). La antipodul versiunii optimiste a erotismului, Duchamp schițează, prin anti-opera sa, un model „cloacal" al sexualității transgresive, condamnată la un erotism indistinct, suspendat la granița dintre sexe sau dinăuntrul sexelor, incapabil să discrimineze net, picassian, între orizonturi sexuale complementare. Dacă versiunea anterioară era hiper-personalizată pînă la mania auto-mitologizării, aceasta este mai degrabă de-personalizantă, grevată de un complex al legimității (cultural-artistice, sociale, sexuale), manifestat printr-o destructurantă criză identitară. Dincolo de citirea superficială a operei lui Duchamp drept o agresiune tipic modernistă la adresa instituțiilor lumii culturale, nu trebuie pierdut din vedere faptul că „ lucrările " sale se constituie într-o serie de acte de auto-discreditare artistică și de implicită auto-castrare a „originalității" și „fertilității" artistului modernist, conceput ca o mașină producătoare de simboluri, atît prin meseria cît și prin viața sa. Schizoidismul atitudinii duchampiene este înscris, în varianta unei simbolici diversioniste (caricaturală, deci anti-simbolică), chiar în definirea „operelor" sale, ironic (*à l'anglais*), drept „*ready-made*", formulă pe care o lectură „ilegitimă" (dar tocmai prin aceasta creditată de spiritul invertit duchampian) o poate reda, fonetic, drept „*ready-maid*". Sintagmă oarecum absurdă, dar nu mai puțin sugestivă pentru coloratura sexuală a „activității" artistice duchampiene, care se revelează drept juisarea estetică necenzurată (moral, cultural, social) sub acoperișul misterios al acelui „bordel universal al simbolurilor", în care, concupiscentă, orice „împreunare" (asociație, aluzie, analogie) este pe cît de „permisă", pe atît de „ilegitimă". Ideologia picassiană este pur și simplu răstrurnată de modelul duchampian, care fondează creația pe abținerea de la creativitate, prolificitatea pe abținere de la fecunditate și virilitatea pe exhibarea devigorării. Artistul rămîne o amoebă informă (ideologic, moral, estetic, sexual), mișcîndu-se indecis în suspensia unui spațiu non-finit, cutreierat de mentalități eterogene, întinzînd pseudopode estetice care, în nediferențierea lor (ca gen, stil, credință, etnie, sex), pot la fel de bine să-i aparțină lui însuși sau să

Scanned with CamScanner

se dovedească un miraj al mediului. Picasso este propus de expoziție drept paradigma unei atitudini artistice față de sex *nu* pentru că varianta sa ar fi fost imitată de contemporani, ci pentru că *în el* ea este cel mai bine conturată, în timp ce atitudinea duchampiană devine, dimpotrivă, modelul perfect care va fi și este imitat de generații după generații de artiști. Este semnificativ deci că varianta „tare" a erotismului în artă a produs numeroase cazuri independente și „tari", în timp ce varianta „slabă" n-a produs decît un singur concept „tare" – al slăbiciunii –, pe marginea căruia se glosează la infinit. În definitiv, aceasta demonstrează perfecta congruență dintre „forma artistică" a unei mentalități și principiile care o susțin. Paradoxul – aparent – este că înseși tentativele oarecum mai recente de reactivare și recirculare a paradigmei plastice „tari" – *neoexpresionismul, noul figurativism* etc. – sînt, prin caracterul lor antedatat și epigonic, nimic altceva decît ilustrări ale paradigmei „slabe", care uzează, pervers, de mijloacele paradigmei „tari" (lucru care se cam întîmplă și-n politică).

Duchamp aduce în prim plan coordonatele pe care se desfășoară, încă, cea mai mare parte a artei contemporane : trăsătura tranzitorie, imanența și impermanența (ca sens și ca apariție „fizică") ale operei de artă și condamnarea acesteia la un regim transgresiv, voyeurist și ilegitim în raport cu o civilizație care o asimilează, aproape întotdeauna, doar ca pe un model (din fericire ineficace, altfel decît estetic) al propriei sale respingeri. Începînd cu Duchamp, artistul este plasat, nu ca Picasso, în centrul unei lumi pe care o fertilizează necontenit, ci la marginile incerte ale rolurilor sociale (estetice, simbolice, erotice) admise. Travestiul, dedublarea devin tehnicile duchampiene de predilecție, iar aici colaborarea cu Man Ray este înfățișată pe larg la *Masculin-feminin*, de la fotografiile care o surprind pe Rrose Selavy (alteritatea feminin-semitică, aleasă de către Duchamp ca identitate pasageră) pînă la „lucrările" acestui alter ego (o operă în sine, care îl exprimă onomastic pe Duchamp : „Éros, c'est la vie"), dintre care rămîne memorabilă acea *Eau de voilette* marca Rrose Selavy. Expoziția își demonstrează ambițiile de exhaustivitate în sala re-

Scanned with CamScanner

zervată replicii de la Moderna Museet din Stockholm a celebrei *Grande Verre* (*La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*) de la Philadelphia. Lucrarea, acompaniată de *Nud coborînd o scară* în diversele sale variante, este analizată într-un film documentar difuzat non-stop, care explicitează, pe subansambluri, funcționarea absurdului mecanism vizual, un perpetuum mobile mental care suspendă, cenzurează consumarea actului simbolic (artistic, sexual) la care incită propria-i construcție. Urmînd unul sau toate cele trei trasee duchampiene (*ready-made*, mecanismele aberante și dedublarea), artiștii care intră sub tutela sa au produs și produc imaginea neliniștitoare a contemporaneității : Andy Warhol, Nam June Paik, Gilbert&George, Mario Merz, Jean Tinguely, Cindy Sherman etc.

3. Calea de mijloc

Bine-bine, se va întreba privitorul (sau cititorul, *in spe*), dar între extrema sexuală origiastic-maniacală și aceea perversă, sado-maso, omul normal, „majoritar", nu poate găsi o alternativă ? Precauți, ca orice oameni de știință, organizatorii expoziției au oferit și posibilitatea alegerii unei căi de mijloc, chiar dacă arta, în genere, are o aplecare naturală către extreme. Calea de mijloc este însăși opțiunea organizatorilor, lucru evident din cenzura subtilă pe care o exercită seriile create, vecinătățile perfide, critica voalată. Astfel, expunerea unei „lucrări" precum colajul lui Dali *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* reflectă pornirea de a reduce la ridicol și grotesc fascinația modernismului pentru orgiastic și blasfemie, la fel cum expunerea stupidelor travestiuri ale lui Andy Warhol lîngă seria duchampiană Rrose Selavy intenționează să releve nu o filiație, ci o demonetizare a temei. Dar poate cea mai evidentă de-construcție critică o reprezintă deschiderea ad hoc a unui doar vizual Mapplethorpe, ale cărui fotografii cu perverse eflorescențe tropicale sînt încadrate într-un ansamblu istoric, alături de lucrările similare din anii '20-'30, realizate de către Imogen Cunningham, Edward Eston, Karl Blossfeldt ș.a. Unicitatea spectaculoasă a lui Mapplethorpe

Scanned with CamScanner

se evaporă astfel prin contextualizare. Cît despre fotografiile sale celebre prin estetica lor homosexuală militantă, ele sînt prezentate din perspectiva mai recentă, care deconspiră caracterul agresiv-fetișizant al portretelor de negri, monumentalizați în ipostaza unor mecanisme erotice absolute, dar bestiale, complet dezumanizate în olimpianismul perversiunii ce l-a țintuit pe Mapplethorpe între paroxism și ură pînă la moarte. Ciudățenia carierei postume a celui mai celebru fotograf contemporan este exemplară pentru legile pieței culturale contemporane : ridicat în empireu de către lobby-ul homosexual ca apostol al „cauzei", Mapplethorpe este coborît, treptat, de către lobby-ul stîngist, ca un învederat rasist care, prin discriminare pozitivă, n-a făcut altceva decît să-și culpabilizeze idolii minoritari, negri. Astfel se întrevede procesul de corodare a „sexocentrismului" de către o atotputernică, insinuantă politică a gustului. Politică întruchipată și aclamată în această expoziție de lucrarea care merge (pe două cărări, „deconstructiv", cum e de *bon ton*) către calea de mijloc, drumul mare al bunului-simț, al „complexității" sentimentaliste curente la persoanele „vîrstnice, fără complicații" cu lecturi la zi, chiar dacă făcute în metrou, cu vocație creatoare, umor sănătos și convingeri ecologiste, încrezătoare în drepturile omului și-n viitorul cinematografului. De ce al cinematografului ? Pentru că e vorba de Jean-Luc Godard, criticul de film care, după realizarea unui film memorabil (*À bout de souffle*, *La capătul puterilor*, tradus cu încăpățînare în România drept *Cu sufletul la gură*), s-a uitat pe sine, din neatenție, în spatele aparatului de filmat, incident care, durînd cîteva decenii, a dus la apariția unei cinematografii ce nu poate fi calificată altfel decît bogată. Din această filmografie face parte și *A Soft Talk On A Hard Subject Between Two Friends*, realizat în 1985 împreună cu Anne-Marie Miéville, regizoare elvețiancă (și ea), film difuzat (non-stop) atît în cinematograful integrat complexului Pompidou, cît și, pentru ca lecția să fie înțeleasă, în cadrul sectorului video al expoziției, alături de producțiile realizate de Marina Abramovic, Ana Mendieta, Allan Kaprow, Jenny Holzer, Mike Kelley etc. Ca „artist vizual", Godard recidivează : în 1993, el s-a numărat printre expozanți la

Scanned with CamScanner

Bienala de la Veneția. Acum, expozanții se numără alături de el. Godard pune problema sexului așa cum o înțeleg și autorii expoziției : fetișizat de publicitate și industria pornografică, reificat de prostituție, virtualizat de mass-media și de-construit de filozofie, supralicitat în toate artele și falimentat de SIDA, sexul rămîne un obiect ambiguu. Dar, mai grav, subiectul relației pe care o reclamă sexul, subiectul istoric actual, a dispărut *ca subiect*. Acesta este leit-motivul filmului, rostit pînă la saturație de Godard însuși. De Godard, întrucît el este personajul unic al filmului său. Conceput ca un interviu-eseu despre masculin și feminin, în care interlocutoarea-realizatoare este Anne-Marie Miéville, filmul, auto-ironic, se răsfață în toate locurile comune ale mass-media, încercînd să le surclaseze, dinăuntru, printr-un artificiu : pe parcursul filmului-interviu despre cuplu, Godard chiar va forma un cuplu („adevărat", cu viață casnică etc.) cu realizatoarea interviului ; analiza crizei cuplului se consumă așadar în cuplu. Recursul la „sinceritate" este însă ineficace, insinuează filmul ; în singurătate, „autorul" își reintră în drepturi. Inocența sa este definitiv pierdută : filmele, telefoanele, ideile nu-i dau pace, erodează concretul cuplului. Atunci cînd își amintește de partenera sa, o face doar pentru a-i expune dubiile sale asupra vieții în doi ; în acele momente, patinînd pe locuri comune, căzînd din viață în interviu, figura autorului-actor este înlocuită (auto-demistificator) de aceea a unui crainic de televiziune care debitează, imperturbabil, aceleași știri zilnice plate. „Partenera" nu are însă nici o frustrare ; în fond, între masa de călcat și masa la iarbă verde, ea trebuie să-și facă meseria, să realizeze un *interviu* despre cuplu. Iar aceasta se face văzînd cu ochii, pe măsură ce se adună pelicula *filmului* despre cuplu pe care-l face, la rîndul său, Godard. Evitarea conștientă dar ineficace a crizei cuplului se transformă, insesizabil, într-o eficientă criză a evitării. Iar aici, cei doi sînt solidari : se poate merge, indiscutabil, mai departe. Dacă nu cu un pas, măcar cu un film. Toate aceste trucuri narative și flecăreala existențialist-ironică în care sînt ambalate sînt *déjà vu*. Aporiile subiectului și obiectului, de gen Foucault și Baudrillard, aparțin și ele modei intelectuale de la sfîrșitul anilor '80. Filmul pare astfel o grotescă

Scanned with CamScanner

variațiune în cadență apăsător-heideggeriană pe o temă de Woody Allen, lucru în perfectă consonanță cu neseriozitatea solemnă profesată de către Godard. Dar asta convine și organizatorilor și publicului, pentru că, iată, miracolul se produce – desfigurat de cazuistică, obiectul, sexul, pur și simplu dispare, este uitat pe parcursul litaniei despre absența subiectului. Rămîne doar filmul – un obiect virtual, gonflat de inteligență, spirit, inventivitate. Acesta este sexul lui Godard. Satisfacția publicului este justificată : o asemenea producție artistică reușește imposibilul – să mototolească o problemă spinoasă, transformînd-o în inteligență pură, spumoasă. Godard se infiltrează în acea mentalitate „majoritară", aflată la simetrică distanță de extrema transgresiunii duchampiene, dar și de aceea a excesului maniacal picassian. El speculează mentalitatea actelor ratate „întru" idealitatea spunerii, descompuse seren, filozofico-poetico-politic, pînă la de-subiectivizare. Finalmente, supremă perversiune, aceasta deschide, compensatoriu, accesul către înălțimile începețoșate ale spiritului care, ele, în acest film, excită aproape fizic personajele-autor, ducîndu-le (și conducînd spectatorul) către stări paroxistice, datorită înălțării accentuate, progresive, a fundalului sonor – nimic altceva decît bulversantele *Suite* pentru violoncel solo de Bach, un citat aproape „ghilimetat" după *Tăcerea* lui Bergman – care acaparează, în momentele-cheie, și discursul și imaginea și sensul și sexul.

4. O psihodramă

Mai mult decît o expoziție, *Masculin-feminin : Sexul artei* este un scurt tratat de artă contemporană „pe viu", dar și o minuțioasă fișă clinică a subiectului istoric actual, scoțînd la lumină punctele nevralgice, obscure, ale unei mentalități colective care altfel se manifestă haotic. Faptul că la intrarea în expoziție este scris, răspicat, că o parte din lucrările expuse pot răni sensibilitatea publicului tînăr pare, la prima vedere, surprinzător pentru o civilizație în care pornografia circulă liber pe toate canalele. Însă reacțiile de dezgust și oroare ale unor vizitatori, îndeosebi tineri,

Scanned with CamScanner

arată că, în consonanță cu ideologia din filmul lui Godard, o nouă generație „supravegheată", puritană, este în ecloziune, asistată și la propriu și la figurat de ordinator (pentru că istoria merge ana-poda, decalajul face ca la noi abia acum să se manifeste o primă generație „nesupravegheată"). De aceea, este foarte probabil că în secolul al XXI-lea nu se va intra nici cu sexul (așa cum credeau apostolii eliberării sexuale a anilor '60), nici cu spiritul (așa cum mima a crede Malraux, și împreună cu el atîția apostați de stînga). Ci cu burta, așa cum sugerează noul consumerism cultural (și nu numai), încălzit la flăcăruia sentimentalismului și optimismului „intelectual", comestibil, cumsecade. Fără complexe, fără excese. Cu voie bună.

22, 7-13 februarie 1996

Scanned with CamScanner

Ordine și disciplină

Expoziția Cézanne, Paris, Grand Palais,
septembrie 1995-februarie 1996

„O bună afacere", aceasta a fost titlul comentariului concluziv apărut în *Le Monde* în legătură cu retrospectiva Cézanne, probabil cea mai importantă expoziție dedicată maestrului modernismului. De ce oare „o bună afacere" ?! Întrebarea nu și-ar fi avut rostul dacă n-ar fi fost vorba de Cézanne, ci de Van Gogh ori Picasso, figurile legendare ale modernismului, ale căror mituri existențiale nu încetează să le crească cota, atrăgînd cohorte de vizitatori seduși mai degrabă de „romanul" știut, întrevăzut în imagine, decît de tușa sau culoarea în care s-au înfiripat ideea, legenda, drama. Fiind însă vorba de Cézanne, artist care n-a lăsat în urma sa nici o melodramă, ci doar o viață – aparent – plată, banală, și o operă ca un edificiu lipsit de artificii pe gustul publicului, faptul că audiența expoziției a întrecut toate așteptările organizatorilor (în ciuda catastrofalei greve generale din decembrie), iar încasările au transformat-o în cea mai bună întreprindere expozițională a sezonului, apare nu doar ca o ciudățenie, ci ca o adevărată provocare pentru orice observator al jocurilor de putere culturală contemporane. Reușita financiară a expoziției, aspectul care îl preocupa pe analistul de la *Le Monde*, nu reprezintă, în fapt, decît partea vizibilă, monetară, a unui adevărat aisberg constituit din nenumărate, infinitezimale relații politice, sociale și culturale care au făcut posibilă împingerea operei și omului Cézanne sub reflectoarele *culturii de masă*. Aceasta este adevărata „afacere" a expoziției de la Grand Palais.

Scanned with CamScanner

O expoziție care, prin toate datele sale (autorul ales, sistemul de expunere „monografică", științifică, organizarea scrupuloasă pînă la agresivitate, ca a unei vizite într-o centrală atomică etc.), s-ar fi recomandat dintru-nceput ca un reper de ocolit pentru amatorul de artă obișnuit. Paradoxul este că tot ceea ce în mod normal ar fi trebuit să dezangajeze publicul s-a transformat într-o atracție pentru sutele de mii de vizitatori, care nu s-au cramponat de piedici deloc neglijabile precum faptul – destul de neobișnuit – că nu se putea intra în expoziție decît cu rezervare făcută în prealabil, costul biletului fiind, și el, „deosebit" (aproape dublu față de celelalte expoziții și muzee), la acestea adăugîndu-se nu facilitarea, ci interzicerea accesului în grup, lucru cu totul opus practicii muzeale curente. Publicul însă alimenta zi de zi cozi de peste 100 de metri, în așteptarea pătrunderii prin cele două incinte de control succesive, urmate de obligatoria defilare prin fața detectorului de materiale primejdioase, după care vizitatorii erau preluați de supraveghetorii instruiți să indice traseul (unic și invariabil) ce putea fi străbătut, veghind ca nimeni – lucru nemaivăzut ! – să nu se întoarcă într-un loc prin care a mai trecut. Toate aceste flagrante contraziceri ale modului uzual de a administra o expoziție nu reflectă altceva decît nevoia organizatorilor de a modela conștiința publicului, pentru a-i inculca, de la primii pași, convingerea că acolo, înăuntru, se întîmplă altceva, cu totul altceva decît într-un muzeu de artă obișnuit. Se oficiază, adică, un ritual ce-i este împărtășit, ca o inițiere, umilului vizitator. Starea de alertă era întreținută cu toate acele mijloace de supralicitare a așteptării, la care se adăuga elementul forte ce crea climatul de gravitate și presiune : duzina de mașini de poliție ce supravegheau Grand Palais și chiar camioanele cu trupe „antitero" plasate în scuarul din apropiere. Toate aceste detalii (puțin agresive, puțin ridicole) așezau, de fapt, o adevărată aură (de „importanță") asupra operei lui Cézanne, arătînd că prin această expoziție se urmărea, indiscutabil, ceva. Ceva mai mult decît „o bună afacere". Dar ce anume ?

Scanned with CamScanner

Un cult public

Pentru o civilizație capabilă într-adevăr să-și creeze și să-și perpetueze o „imagine" proprie, dispunînd și de mijloace rafinate pentru a o disemina non-conflictual, singura problemă reală consistă în selectarea fațetelor ce compun acea imagine. Forța imaginii n-a depins niciodată și *nu depinde de mecanismele de implementare*, ci exclusiv de coerența opțiunii și de adecvarea acesteia la orizontul social de așteptare care determină asimilarea imaginii-gălușcă sau expectorarea, denunțarea ei publică. Într-un context tipic de presiune ideologică în care o integrează ritualul și armătura socio-culturală exhibată cu supra-măsură la Grand Palais, cărei imagini îi este, oare, subsumată opera lui Cézanne ?

Eroizarea forțată întreprinsă prin această expoziție urmărește, probabil, o nouă „rotire a cadrelor" din fruntea plutonului „greilor" modernismului. Întrucît opera lui Cézanne este mult mai restrînsă cantitativ decît – de pildă – aceea a lui Picasso și, în plus, este în marea ei majoritate concentrată în muzee (franceze), nu se poate considera că în spatele acestei manevre de focalizare a atenției publice ar sta interesele marilor colecționari particulari, preocupați de redistribuirea pieței artistice. Adevărata beneficiară a întregului aranjament este însăși politica culturală franceză a momentului, cea care a orchestrat de altfel „partitura", accentuînd latura națională „francocentristă" a maestrului din Aix-en-Provence. Încercarea de remodelare și reașezare de pe poziții naționale a ierarhiilor modernismului s-a făcut simțită, pentru prima dată, spre sfîrșitul perioadei interbelice, cînd, în ciuda efortului de adaptare la schimbările survenite (proclamînd, „pe față", un *retour à l'ordre*), Picasso s-a văzut, treptat, supus unor acțiuni concertate de marginalizare și discreditare a poziției sale de lider al Școlii de la Paris. Întrucît reprezenta de pe atunci – și cu atît mai mult reprezintă acum – apogeul culturii franceze în secolul XX, nevoia de a recupera în cosmopolita „Școală de la Paris" o *școală franceză* era cu atît mai puternic resimțită cu cît, evident, nu era realizată altfel decît prin mijlocirea unor trucuri și trucaje

Scanned with CamScanner

ideologice. Faptul că în acei ani Braque (francez pur-sînge și în plus, neatins de comunism) a acceptat – tacit – să fie contrapus lui Picasso și elogiat ca paradigma avangardismului francez este mai puțin relevant pentru Braque însuși, cît pentru politica culturală – de dreapta – a vremii. Ecourile unei asemenea politici pot fi resimțite și în cazul Cézanne. Alegerea acestuia ca model pentru modernismul francez este întru totul explicabilă, întrucît Cézanne, atît omul cît și opera, se conjugă perfect cu imaginea ideală a profilului cultural specific francez. Definit – și acesta – tot în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin hipertrofierea autonomiei raționaliste a funcției reflexive în sistemul și în școala de gîndire a lui Victor Cousin, el va fi perpetuat drept imaginea *de jure* a „filozofiei de stat" franceze. Acest proces de distilare a identității intelectuale va culmina cu consacrarea lui Descartes drept filozof național în perioada interbelică. Unui asemenea tip de radiografie (simili)critică a profilului spiritual național, Cézanne i se potrivește ca o mănușă : moment crucial (și poate final) în elaborarea „clasică" a realității, fondat pe un „criticism" sui generis al viziunii, mijloacelor expresive și perceptive, încrezător – încă – în existența și accesibilitatea „absolutului", Cézanne poate fi prezentat, fără prea mari dificultăți, drept echivalentul, ipostazierea vizuală a cartezianismului. Într-un moment în care recursul la ordine devine cuvîntul de ordine și în circumstanțele în care culturii (naționale) i se conferă o – poate meritată – funcție cosmotică, ordonatoare, iar „francofonia" se dovedește nu doar o politică culturală, ci, tot mai mult, una internațională, este normală resimțirea nevoii de o imagine plastică a acestor tendințe, nevoia de „francoplastie". Iar numele acesteia s-a convenit să fie Cézanne. Indubitabil, lipsa unei valoroase arte franceze a prezentului este și ea camuflată prin supralicitarea vîrfurilor artistice ale trecutului (încă) apropiat. Dar afluența vizitatorilor a demonstrat că „imaginea" cultivată ideologic a corespuns aspirațiilor și nevoilor unui public doritor de seriozitate și încredere în opera de artă, căutînd o pînză bine lucrată, o tușă sigură, apăsată (chiar dacă adesea stîngace), o pastă densă, consistentă, o imagine îndelung fabricată, profundă (fără conotații erotice, dacă se poate),

Scanned with CamScanner

totul emanînd, propunînd, impunînd o mentalitate stenică, apolinică, rațională, dar nu inutil încifrată în simboluri, ci deschisă către o realitate pe care în același timp o traversează decis către orizonturi „indicibile", în cazul de față constantele organizării plastice a suprafeței, a cîmpului vizual. Nu poate fi nicidecum întîmplătoare deschiderea expoziției Cézanne concomitent (și la concurență) cu *Sexul artei* de la Centrul Pompidou. Faptul că expoziția Cézanne „a dat lovitura" arată, o dată mai mult, că gustul public tinde de cîțiva ani către o tot mai acuzată neîncredere față de posibilitățile oferite artei de mijloacele alternative (video, computer, instalații). Cele două expoziții se aflau la antipozi estetici nu doar în ceea ce privește mijloacele artistice, ci și în ceea ce privește „ținta" ; publicul, se pare, e mai interesat de pictură și ideație decît de sex și instalații.

Cézanne

Toate bune și frumoase pînă aici : imaginea este subtil compusă și perfect indusă unui mental colectiv lubrifiat de propria-i așteptare sub seducția unei retorici naționale iscusit voalate. Singura problemă rămîne însuși Cézanne și opera sa : poate acesta să susțină, să legitimeze o retorică raționalistă la ordinea zilei ?! Paradoxul este că, la o privire mai atentă, însăși expoziția de la Grand Palais, prin chiar scrupulozitatea sa demonstrativă, lasă să-i scape imaginea unui Cézanne mult mai puțin coerent, mai degrabă neliniștitor și exasperant decît calm și reconfortant. Imaginea unei naturi echivoce, de provincial căpos, autodidact, limitat în știința și înțelegerea sa, strivit însă de o ambiție cu atît mai nemăsurată cu cît s-a autoflagelat întreaga viață (supremă măsură a orgoliului) cu biciul usturător al modestiei. Un artist care arăta tuturor, ostentativ, că nu dorește altceva decît să-și picteze peisajele și naturile moarte, dar care mărturisea – lui Monet – că, încă de la prima expoziție la Paris, voia pur și simplu să uluiască metropola cu... un măr. Un măr care nu reprezintă nici pe departe dorința de a pune în fața gustului „decadent" al vremii bucata cea mai rotundă, echilibrată și plină de sine a unei realități cumseca-

Scanned with CamScanner

de, filistine. Departe de a fi un elogiu luminos al „fructelor pământului", departe de a cocheta cu suficiența burgheză, emblematicele mere ale lui Cézanne se scaldă – așa cum releva, cu decenii în urmă, analiza lui Meyer Schapiro – în apele tulburi ale unor fixații erotice, lucru ce poate fi întrevăzut în repetarea, în lucrările sale de tinerețe, a motivului păstorului (Paris din Troia) care oferă un fruct, un măr sau chiar un braț de fructe unei zeități, nimfe sau unei muritoare. Simbol substitutiv, obținut prin „deplasare" și disimulare, mărul își explicitează caracterul autoreferențial în raport cu artistul, în lucrări-cheie precum desenul („dublu-portret") surprinzînd însuși chipul artistului și un măr care parcă îl oglindește, dar mai ales în picturi precum faimoasa natură moartă cu *Amor de ghips, mere și cepe roșii* (1895) de la Institutul Courtauld din Londra, una dintre vedetele de la Grand Palais. Natură rafinat rudimentară, mizantrop din lipsă de audiență, cutreierat de melancoliile altor vremuri (*Eglogele* lui Virgiliu erau la mare preț pentru el), Cézanne se balansează perpetuu între porniri impulsive compromițătoare. Unele îl vor face să-l urască pînă la patologic pe tatăl – eternul tată oedipian – moralizator, sîcîitor, disprețuitor față de destrăbălările de licean nepricopsit ale unui fiu ce-i răspunde, în ascuns, cu lungi, macabre poeme în metru antic trimise lui Zola, primul său părinte-substituit, de banii căruia depinde pentru o perioadă suficient de lungă pentru a ajunge să-l urască și pe el, pînă în momentul îndelung așteptat – și aclamat ! – al trecerii pe lumea cealaltă a tatălui tiran. Tiran, însă îndeajuns de gospodar pentru a-i lăsa fiului o rentă ce-i va asigura rîvnita posibilitate de a face pictură și numai pictură. O pictură care la început (seria de portrete ale *Unchiului Dominique*, lucrările cu subiecte alegorice – scene de rapt și bacchanale –, dar și o serie întreagă de naturi moarte, toate lucrate cu o pastă noroioasă, pe care artistul a întins-o, a pritocit-o cu vădită plăcere, o plăcere pe care privitorul n-o poate împărtăși, întrucît ochii i se înfundă, se-ncîlcesc în dîrele violente lăsate pe coaja tablourilor neguroase – emanînd acea atmosferă de beci umed din *Casanova* lui Fellini – de către fulgerele, lucirile lugubre ale corpurilor pictate în alburi de lințoliu) arată cu precizie locul din care a

Scanned with CamScanner

plecat Cézanne – un amatorism crunt, cu atît mai ţipător cu cît este mai apăsat, mai tensionat de nevoia de a crea imagine a unui om care voia (credea că vrea) doar să facă tablouri. Ideea că posedă totuşi un talent, că poate şi trebuie să facă pictură bună, nu este la Cézanne decît cel mai subţire şi înşelător înveliş al unei alte nevoi, nevoia de a se exprima a unui om ocolit de talent, dar hăituit de viziuni. Deşi expoziţia ţine cu tot dinadinsul să ofere o imagine analitică şi istorică asupra operei lui Cézanne, înfăţişînd – sugerînd – felul în care măiestria sa a evoluat, progresiv, de la primele încercări pînă la ultimele reuşite, realitatea concretă a exponatelor dejoacă parcursul cuminte (banal, previzibil) pe care l-au trasat organizatorii, arătînd că, pînă la sfîrşitul vieţii, maestrului din Aix i-a rămas străină acea mecanică a minţii şi mîinii, acea superioară rutină care face – la Matisse, de pildă – ca orice lucrare ce-i poartă semnătura să fie rotundă, plină, să fie „operă", chiar dacă-i vorba de un portret din trei linii. Dimpotrivă, întreaga operă cézanniană este presărată cu lucrări iremediabil proaste. Dar tocmai aceasta conferă o neobişnuită atracţie pentru cariera unui artist care cu fiecare lucrare lua de la capăt întreaga problematică a picturii, ca şi cum nimic nu s-ar fi aflat în spatele său, ci totul înainte, într-un începătoşat posibil. Or, acest epuizant efort, care nu poate fi calificat nici măcar ca o abilă, metodică stratagemă, o „*docta ignorantia*" plastică (în genul lui Klee), l-au făcut prea puţini artişti. Tocmai aceasta îl distinge pe Cézanne de ceilalţi – faptul că a lucrat întotdeauna fără acoperirea unei măiestrii apriorice, rămînînd la cheremul primejdiei de a eşua oricînd (aşa cum o face, atît ca ideaţie, cît şi ca rezolvare plastică, în seria de *Cranii* din perioada 1900-1905). El a produs (cu o conştiinţă subliminală a acestui fapt) un fel de metodă „precisă", care nu este altceva decît firul greu vizibil închegat spasmodic pe creasta de val a nenumăratelor nereuşite. Chiar şi tehnica sa, recognoscibila tuşă cézanniană, a fost derivată conflictual din relaţia critică cu impresionismul (care i-a furnizat-o) şi care îl nemulţumea într-atît încît, în raporturile sale cu cel de-al doilea tată-substitut, Pissarro, patriarhul impresionismului, s-a situat pe poziţia unui discipol convins că – în ultimă instanţă – e mult mai avizat „în

Scanned with CamScanner

materie" decît maestrul, al cărui caracteristic *pointilism* l-a salvat pe același Cézanne de la împăstările lăbărțate ale începuturilor. Primind astfel un reper al rigorii (punctul-modul), Cézanne s-a simțit îndemnat să tragă ultimele concluzii din aceasta, concluzii pe care Pissarro, sigur pe sine și încîntat de „meseria" sa, nici nu s-a gîndit vreodată să le caute. În consecință, *pointilismul* cald și vesel al lui Pissarro este topit la flacăra rece și calculată a tușei grave cézanniene. La Pissarro, și în genere la impresioniști, punctul de culoare are întotdeauna o puritate, o strălucire și o vibrație proprii, autosuficiente estetic, dar este lipsit de valențe structive autonome ; exaltat plenar în sine, el nu poate însă să construiască o formă decît prin asociere cu alte puncte cromatice egale în intensitate, *participînd* așadar la formă, fără s-o poarte în sine. Acest aspect i-a fost accesibil lui Cézanne, care a sesizat că impresionismul se îndrepta către dezagregarea viziunii holiste sub impactul unui „individualism" plastic ce se releva, primejdios, ca o însumare corporatistă, o colectivitate de entități punctiforme independente, dar neputincioase formal. Cézanne, dorind realmente „să refacă arta lui Poussin după natură", adică „să regăsească calitățile tablourilor din muzee", își canalizează eforturile către elaborarea acelor mijloace capabile să producă tablouri „dintr-o bucată", în care nici o pată de culoare să nu fie în plus, nejustificată de întreaga construcție. La Cézanne, pata de culoare (care nu mai are cromatismul pur, intens și autosuficient al impresionismului) este modulată în sine, ca un fel de entelehie plastică în care se împletesc toate celelalte culori din tablou. Fiecare pată de culoare (de culori, mai precis) *este o formă în sine*, are o funcție precisă de articulare, nemaifiind un nit lucios și nesigur ce ține într-un precar echilibru schelele ambițioase ale tablourilor lui Monet, Pissarro sau Renoir. Prins ca un șoarece în capcana propriului său delir perfecționist, terorizat de imposibilitatea de a atinge „motivul", Cézanne ajunge ca abia în ultimii ani de viață să mărturisească, stupefiant – după ce lăsase în urmă capodopere ce urmau să schimbe cursul artei secolului XX – „Am realizat ceva progrese. De ce oare așa tîrziu și atît de trudnic ?" (1903 – scrisoare către Ambroise Vollard). Aici, orgoliul care l-a animat

Scanned with CamScanner

o viață, făcîndu-l să nu dezarmeze în fața dezinteresului publicului, se transformă, se dovedește drept cea mai strivitoare modestie. Cu atît mai strivitoare cu cît „lecția" sa începuse deja să dea roade. Iar aici nu intră multiplele variante ale post-impresionismului, și nici cubismul (și abstracționismul, succesorul acestuia), plasate în mod tradițional în descendența sa, ci și unele dintre tendințele ce par că nu-i pot fi asociate. De pildă, există la Cézanne toată seducția facilului sentimentalism expresionist picassian din perioadele roz și albastră, în lucrări precum *Le Grand Baigneur* (1885) și *Baigneur* (1878), la fel cum există și virtuozități cromatico-gestualiste în genul lui Van Gogh (*Une nouvelle Olympia*, 1870), sau ciudățeniile anatomice, contorsionările preferate de un Soutine (în *Achille Emperaire*, 1870). Anumite compoziții, precum *Eternul feminin* (1877), în același timp profund studiate (atît ca iconografie, cît și ca organizare spațială), dar și, finalmente, de-a dreptul scăpate de sub controlul simbolic și structural din pricina intensității participării afective, duc gîndul chiar la compozițiile complicate, la amețitoarele grupuri alegorice ale expresioniștilor germani. Toate acestea provin dintr-o ireductibilă, mereu reînnoită anxietate emoțională a artistului în fața „motivului". Cea mai percutantă conjugare a anxietăților transpare în cazul nudurilor feminine. Modelele care-i pozau („femeiuștile", cum le numea) îi creau atît de multe probleme – mărturisea el – încît în cele din urmă a renunțat la serviciile lor, căci se simțea supravegheat și tulburat în urmărirea „motivului" tocmai de către corpul care se afla la discreția sa și-i oferea „motivul". Din această pricină, în cea mai mare parte a creației sale – în care nudul rămîne o permanență, pînă la sfîrșit : *Les Grandes Baigneuses* (1906), de la Philadelphia – Cézanne va apela la un nud-convenție, o construcție proprie, alcătuită din reminiscențele modelelor academice din atelierele frecventate în tinerețe. Ieșind aproape în totalitate din imaginarul său, nudurile feminine devin mărturii cu atît mai prețioase ale viziunii cézanniene, fiind impregnate de un mai intens erotism decît acela canalizat, decantat de raportul vizual cu modelul, cu trupul viu. Standardizate, nudurile sale au întotdeauna o impostație înțepenită, ținînd, întinzînd tabloul cu

Scanned with CamScanner

spatele lor precum stîlpii frînghiilor de rufe, descriind, neproblematic, diverse figuri geometrice cu picioarele, brațele și capetele lor de compas rotit cînd la stînga, cînd la dreapta, cînd înainte, cînd înapoi. Structural, nudurile acestea marchează doar niște regularități formale pe suprafețele pînzelor cézanniene. Dar ca imagine, ca simbol (nedorit, neștiut), ele subliniază o paradoxală (și neîntîmplătoare) ambivalență : înălțîndu-se monumental, ca niște coloane, nudurile feminine sînt vizibil marcate de o (e)rectitudine tipic masculină, exhibînd o incontestabilă turgescență, rareori – poate niciodată – asociată cu canonul reprezentării corpului feminin. Ceea ce contează pentru Cézanne este tocmai putința nudului de a înălța, de a se înălța în suprafața tabloului ca o boltă gotică, riguros ca un turn pe care însemnele organice ale genului (sînii, pletele, sexul) sînt pur și simplu agățate, așa, într-o doară, fără nici o atenție, adesea rămînînd indistincte, chiar invizibile. Aceste însemne („diferența"), tocmai ele sînt private de orice rest de erotism. Se poate spune că, „detalii" fiind, acestea nu prezentau un real interes pentru Cézanne, care urmărea o formă esențială, abstractă. Dar nu e mai puțin adevărat că, dacă aceste „detalii" ar fi însemnat ceva pentru Cézanne, el le-ar fi păstrat și poate chiar subliniat în orice tablou, așa cum Matisse ori Picasso nu ezitau să scoată la iveală un asemenea „detaliu" ori de cîte ori aveau ocazia. Dintre toate însemnele genului, singurul care este tratat preferențial (făcînd ca nudurile sale să nu fie simple cazuri de „cilindri, conuri și sfere" încarnate) este spatele, mai precis fesele (și ele destul de ambivalente ca funcție de discriminare sexuală). Acestea – expoziția fiind cuprinzătoare, o arată pe larg – reprezintă, încă din prima sa perioadă, apendicele distinctiv și hipertrofiat care „creează" identitatea sexuală a personajelor feminine din lucrări precum *Răpirea* (1867), *Une nouvelle Olympia* (1873) sau nenumăratele alegorii erotice în care personajele sînt – cu sau fără rost – goale, pictate cu o pastă densă, tremurătoare, posedată, care se întinde pe întregul corp sub forma unor tușe-buclă ce transformă nudul într-o concrescență de fese vibrînd aținător ca un aspic, înșfăcat – aproape întotdeauna – de un erou viril, avîntat și noduros precum războinicii lui Andrea del Castagno.

Scanned with CamScanner

Că a existat o culpabilizare (și culpabilitate) a junelui Cézanne din pricina pulsiunilor sale erotice, este un fapt dovedit nu doar de „citirea" unor asemenea lucrări și de referirile biografice (represaliile tatălui), ci și de atitudinea echivocă și neangajată vizibilă în portretele relativ tîrzii făcute soției sale, din care la Grand Palais sînt prezentate patru, din anii 1890. E adevărat, Cézanne n-a excelat niciodată în finețuri psihologice (ba chiar din contra), iar cine caută un Rembrandt în autoportretele sale – destul de numeroase – nu poate fi decît deziluzionat, găsind o pictură clară, dar un om, un personaj opac. În cazul portretelor făcute soției, în care se vede că și-a pus la contribuție întreaga „pătrundere" psihologică de care era în stare, dincolo de reușita picturală, n-a putut niciodată să depășească pragul unei expresii a feței și a corpului (îmbrăcat întotdeauna cu veșminte modeste, de menajeră parcă) invariabil dulceagă, o duioșie sălcie, șarjată de zîmbetul *„melo"*, trist și kitsch, de femeie muncită, epuizată de neajunsuri. O femeie care, fiind a lui, nu putea fi și un corp pentru pictura lui, deja spășită față de nudul real, epurată de delirul începuturilor, în raport cu care afecțiunea boantă față de soție apare ca un fel de răscumpărare. Căznită și aceasta, căci, de bună seamă, pe Cézanne îl interesau mai degrabă oamenii care nu aveau nimic de spus, nimic de arătat. Oamenii care ședeau nemișcați, deveniți „motiv", așa cum sînt faimoșii *Jucători de cărți* (1893-1896), în care, forînd dincolo de psihologie, a atins parcă ceva din „eternul franțuzesc" al lui Balzac, Flaubert și Stendhal.

Cézanne ?

„Etern franțuzesc", poate, dar acesta, ca întreaga operă cézanniană, privită în afara cadrajului politic actual, nu pare să aibă nimic în comun cu retorica raționalist-națională pe care i-o imprimă cultul public desfășurat la Grand Palais. E adevărat, la o primă vedere Cézanne pare un artist așezat, un burghez încîntat de natură, preocupat să facă tablouri cinstite, muncite, care-și merită (și-au meritat, mai tîrziu) banii. Dar asta doar la prima vedere. Însă tocmai asta contează pentru public, pentru publicul primei,

Scanned with CamScanner

poate chiar singurei vederi. Pe această imagine au contat și organizatorii expoziției, știind că Cézanne (un pictor pentru pictori la urma urmelor, incomprehensibil datorită caracterului neapetisant al operei sale) nu face decît să inhibe publicul prin faima sa strivitoare, ale cărei rațiuni par indiscernabile în tablouri. Aici expoziția a funcționat cum trebuie. Asumîndu-și „incompetența" estetică indusă, covîrșitoarea majoritate a publicului parcurgea galeriile atent, ritmic, ascultînd cu religiozitate comentariul difuzat prin ghidul audio individual. Caz rarisim într-un muzeu, nimeni nu vocifera entuziasmat : „Ce frumos, ce interesant !" Nimeni nu arăta nimănui : „Uite asta, uite-o pe cealaltă !" Toată lumea privea cu urechile, înțelegea, învăța.

*

„O bună afacere", expoziția Cézanne rămîne și un simptom acut al stării culturii franceze, care – pare-se – vrea să intre în secolul XXI așa cum a intrat și în secolul XX – cu un exacerbat simț național al cultului public pentru care-și confecționează eroi potriviți, un sindrom post-religios de care societatea franceză suferă de la 1789 încoace. Numai că în secolul XXI cultura franceză vrea să pătrundă cu aceleași cadre (niciodată rezerviste) cu care a spart frontul secolului XX. Lucru frumos, lăudabil. Dar nu cumva cultura este substituită astfel de memoria culturii, iar „a face" nu se confundă cu „a preface" și cu „a te preface" ?!

P.S. În România există un tablou de Cézanne, *Portret de fată*. El face parte din colecția Krikor Zambaccian și zace, actualmente, ca un borcan de murături, în cămările îmbîcsite ale Muzeului Colecțiilor de Artă. Sigur, ar fi putut să fie și mai rău : să nu fie, să nu mai fie. Portretul e din cale-afară de frumos. Probabil că nimeni nu l-a cerut autorităților române pentru expoziția de la Grand Palais. Și dacă ar fi fost cerut, probabil că n-ar fi fost dat. Doar e singurul nostru Cézanne ; mai știi, dacă se-ntîmplă... Rușilor nu le-a fost frică și ca atare lucrări remarcabile precum *Uvertura la Tannhäuser* (1869) și *Marele Pin* (1890-1895) au fost în centrul atenției. Evident, lor le-au fost cerute. Dar asta pentru că

Scanned with CamScanner

se știa că există. Uneori însă trebuie să arăți că deții ceva ca să ți se poată cere. Este imposibil ca autoritățile culturale române să nu fi avut știință despre expoziția (internațională) Cézanne de la Paris și să nu se fi simțit cointeresate (pentru imagine, că și așa se cheltuiesc destui bani pentru ea, pentru publicitate, pentru prestigiu etc.) să facă știut faptul că țara noastră poate contribui cu o lucrare importantă (dovedindu-și încă o dată europenitatea, francofilia etc.). Ce se știe însă despre *Portretul de fată* din România, din moment ce o lucrare clasică cum este monografia dedicată lui Cézanne de către Liliane Brion-Guerry atribuie acest tablou (văzut poate doar într-o fotografie) perioadei de început, confundîndu-l cu o altă lucrare, asemănătoare, dar ștearsă, ternă ? Aceasta în condițiile în care catalogul sistematic al lui Lionello Venturi îl reproduce (pe vremea aceea se afla încă în Franța, în colecția Paul Rosenberg) la numărul 676. Adică în perioada de maturitate, ceea ce este evident prin simpla examinare a tabloului. Dar cine să-l examineze ?! Poate muștele, la vară...

22, 13-19 martie 1996

Scanned with CamScanner

Schimbarea la prefață

Atunci cînd ceva nu merge, în politică sînt schimbate guvernele, iar în fabrici directorii. În muzică se schimbă casa de discuri, în literatură editura, iar în artă galeria sau, cînd nu se poate face asta, se schimbă măcar rama tabloului. Rama sau prefața, așa cum face Sorin Dumitrescu în cazul recentei expoziții Mihai Horea[1] pe care o prezintă la Catacomba sub auspiciile teoretice ale unor inovații „de program" conținute în textul-argument intitulat *Tocirea roșului*. Roșul este problema lui Mihai Horea, așa cum altădată stîlpul era problema lui Horia Bernea. Cu această expoziție, Catacomba continuă tipul de discurs pe care și l-a asumat dintru-nceput, propunînd artiști „serioși", cu un proiect existențial și plastic bine definit, de la care nu se abat și pe care-l continuă triumfători, fără să facă vreun compromis cu realitatea pusă între paranteze, abținîndu-se de la orice oportunism ideologic ori estetic. Și pentru ca lucrurile să fie clare, la fel ca în cazul altor expoziții din adîncuri (retrospectiva Marin Gherasim, Mircea Muntenescu etc.), tablourilor le sînt adăugate panouri pe care sînt expuse schițe, note de lucru sau considerații generale care arată, cu prisosință, că artistul „își bate capul", nu trîntește o pată de culoare decît după ce calculează îndelung, reflectînd adînc asupra opticii, filozofiei, teologiei și alchimiei cromatice, blindîndu-și demersul cu formule absconse și desene complicate. Nici la acest capitol expoziția Mihai Horea nu marchează o diferență, expunerea „laboratorului" și a procesului creator împreună cu rezultatele acestuia, tablourile, reprezentînd

[1] Expoziția comentată mai sus s-a închis după o săptămînă, în locul ei vernisîndu-se, la Galeria Catacomba, expoziția *Icoane și dolorism*.

Scanned with CamScanner

o modalitate (predilectă la Catacomba) de transfigurare a detaliilor tehnice ale meseriei într-o adevărată mitologie neo-romantică a geniului creator. Atunci, care este detaliul care face ca această expoziție să fie „unică în contextul expunerilor de pînă acum" (poate „expozițiilor", căci „expunere" înseamnă altceva, chiar și la plural) ? Potrivit organizatorilor, neobișnuitul prezenței lui Mihai Horea la Catacomba constă în modernismul său, manifestat printr-un *esențialism cromatic* (subliniere S.D.) de factură „conceptualistă". Așa să fie oare ? – se pot întreba toți cei ce cunosc evoluția Galeriei Catacomba și fixismul neo-tradiționalist al ideologiei sale explicite. Oare candela Catacombei luminează finalmente și inadvertențele dintre edificiul teoretic pe care îl apără și ilustrările artistice ale acestuia, inadvertențe semnalate și analizate, în mai multe rînduri, chiar în această rubrică ? Nici gînd. Cum era și firesc, în loc să aprofundeze cauzele evidentei sciziuni dintre limbajul plastic și discursul teologic, ideologul galeriei se dedă, cu o gravitate extremă, unei banale șmecherii, aceea de a supralicita matricea modernistă a artistului invitat, făcîndu-l mai aparte decît este în peisajul artei autohtone, tocmai pentru a demonstra, în subsidiar, că și acesta, un modernist sadea (din păcate, „neștiut și neglosat *încă* de istoricii artei moderne", subl. E.K.), produce o imagine, o operă „cîtuși de puțin *aniconică*" (subl. S.S.), întîlnindu-se astfel – mirabil ! – chiar cu clienții fideli ai Catacombei, atît de ortodocși la față. Numai că uimitorul mariaj este „aranjat", turnura teoretică părelnic realizată la Catacomba fiind urmarea unui simplu defect de optică, de pre-față. Chiar dacă pictează non-figurativ, Mihai Horea nu aparține acelui modernism la care face referință teoreticianul galeriei. Moderniștii abstracți, fie ei din primul val (Mondrian, Malevici, Kandinsky) sau din al doilea (Yves Klein, Mark Rothko, Barnett Newman etc.), au gravitat întotdeauna împrejurul culorilor supra-saturate, exaltîndu-le plenar. Pînzele lor exhibau pigmentul din stratul de culoare (neted și subțire, în majoritatea cazurilor), adică *semnificatul cromatic*, în timp ce în lucrările lui Mihai Horea se etalează masa, densitatea fizică a corpului păstos al culorii (adică *semnificantul, suportul „carnal"* al acesteia). Lui Mihai Horea îi este

Scanned with CamScanner

străină acea nevroză cromatică definitorie pentru modernism. În ciuda fixației tematice pentru o anumită culoare, el are o adevărată alergie la roșu, la roșul-roșu, pe care îl siluiește în fiecare tablou, lăsîndu-l fără simțire, ca pe un terci rozaliu amorțit, repugnant ochiului, minții și chiar stomacului. În tablourile sale, Mihai Horea „rezolvă" mai degrabă genul de probleme ce-l preocupau pe Monet în cunoscutele *„Impresii"* (*Răsărit* și *Apus de soare*, *Tamisa în ceață* etc.) și în ultimii *Nuferi*, dar nu avansează nicidecum în zona obsesiilor lui Mondrian sau Malevici, în care nu se poate pătrunde decît cu curajul de a înfrunta culorile în stare pură. Dimpotrivă, Mihai Horea „dizolvă" întotdeauna ceva în tablourile sale. Poate o prea mare cantitate de „zahăr", care le face să arate ca niște imense cratițe cu dulceață de trandafiri clocotind – de mulți ani – la foc mic. Fără doar și poate, în pictura lui Mihai Horea este vorba despre rafinament, prețiozitate și un anumit soi de profunzime. Dar și de precaritate, atunci cînd demersul său este raportat tocmai la principiile moderniste. În fapt, opera sa pare un gen de „op-art" realizat cu mijloace post-impresioniste. Nici urmă de conceptualismul pe care i-l conferă, cu larghețe, „prefațatorul", întrucît tablourile sale nu reprezintă, ca în conceptualismul esențialmente serialist, verigile aproape identice ale unui lanț care – el singur, ca un tot – ridică sau chiar rezolvă o problemă inaccesibilă fiecărei verigi în parte. Chiar dacă toate tablourile expuse acum de către Mihai Horea propun o asemănătoare deplasare spre (sau dinspre) roșu, ele nu se încheagă într-o serie care să le uniformizeze ca semnificație ; din contra, savant și obsedant elaborată, fiecare lucrare în parte rezolvă unica și irepetabila problemă a unui *anumit roșu*. Yves Klein, abuziv desemnat în „prefață" drept genul proxim al operei lui Mihai Horea, marchează în realitate tocmai diferența specifică. În lucrările sale este expusă mereu *aceeași problemă de albastru*, la fel cum Soulages (alt exemplu drag prefațatorului), Fritz Kline sau Hans Hartung au rezolvat mereu aceeași problemă de negru. Tipic moderniști, respectivii artiști nu au modulat, nu au lucrat niciodată pe, ci *în* culoarea favorită, menținîndu-i calitățile ireductibile și puritatea absolută, așa cum îi stă bine oricărui princi-

Scanned with CamScanner

piu (iar modenismul poate fi definit prin principiile sale). Ei au „lucrat" la alte dimensiuni ale impactului culoare-lume : la morfologie, la medium etc. Pictînd clasic, cu pensula, ori ne-convențional, cu femei goale muiate-n culoare și puse să „ștampileze" pînza, Yves Klein a rămas, în permanență, adeptul aceluiași identic albastru, nu doar al aceleiași culori. Modularea s-a produs doar la nivelul sintaxei cromatice, nu și-n semantica sa. Or, Mihai Horea, prin suprapuneri, diluări și juxtapuneri cromatice (ce-i drept, prodigioase) alterează chiar esența roșului, îl pune la discreția unor relații ce-i modifică însuși semantismul originar, uneori făcîndu-l chiar să pară altceva decît roșu (în lucrări precum *Investigație în roșu*, *Roșu posibil*, *Roșu spre final* etc.). Nu este vorba aici că artistul face greșit ceea ce face ; semnificativ este că *nu* face ceea ce crede organizatorul expoziției. Face altceva : lucrează nu înăuntrul culorii (în semnul din ea, în intensiunea ei simbolică, atît de consistentă în cazul roșului), ci în pastă, adică în extensiunea ei, pe dimensiunea tactilă, senzorială, corodînd, alienînd personalitatea culorii alese, impersonalizînd-o astfel și nicidecum „împersonalizînd-o" (alt barbarism „anastasiot", din specia „îmbisericirii"). La urma urmelor, Mihai Horea este un inofensiv, el este consumat, mîncat de roșul cu care poartă o luptă seculară ce durează – poate – chiar de patruzeci de ani și în care se îneacă destul de neconvingător ca dramatism pictural propriu-zis. Mitologizîndu-l, Catacomba așează, ca întotdeauna, un vector religios asupra unui travaliu respectabil, cumsecade, dar lipsit de eroism, înfățișînd munca pe orizontală a lui Mihai Horea drept „o luptă cu roșul", asemănătoare „luptei lui Iacob cu îngerul" (!!!). Poezia ieftină este cu atît mai jenantă cu cît, privind lucrările leșioase ale septuagenarului, ai senzația că în timpul lucrului acestea i-au căzut de pe șevalet pe podea, artistul continuînd să picteze, fără probleme, peste stratul de praf încorporat cu acea ocazie tristei suprafețe. La fel, aura geniului ce scormonește în permanență după esențe, alimentată copios cu paginile manuscrise, basculează fără voie în efectul invers, atunci cînd descifrezi, în dosul sofisticatei „ars combinatoria" a artistului, notații precum „triptic pentru expoziția aniversării colectiviză-

Scanned with CamScanner

rii“(29), „1907, Prefigurarea unui ideal“ (31), sau precizări tehnice de genul „Liniile subțiri cu griuri calde. Cele groase cu reci“ (26), care, în inocența și simplitatea lor meșteșugărească, pot să aparțină oricărui artist ce-și compune lucrările după rețetă. Este admirabilă străduința ideologului Catacombei de a-și deschide ochiul dinăuntru, al „minții“, dar, pare-se, acest efort este atît de mare încît îl obligă să-și închidă ochiul din afară, al pictorului, făcîndu-l să rateze realitatea propriu-zisă a operei prezentate, numai și numai de dragul unor artificii teoretice. Paradoxal, nu Mihai Horea este „modernistul“ care sparge canonul neo-tradiționalist al Catacombei, ci imensa majoritate a artiștilor expuși acolo și care au fost, într-un fel sau altul (dar întotdeauna în esența lor plastică), moderniști. Pentru a fi demontată „falsa prejudecată“ (*sic !*) ce planează asupra Galeriei Catacomba, ar fi trebuit să se schimbe ceva la față, nu la pre-fața expozițiilor. Dar vrea cineva asta ?

22, 10-16 aprilie 1996

Scanned with CamScanner

Arta verde de acasă

Grădini suspendate, Galeriile Artexpo,
Teatrul Național, etaj 3-4, iunie-august 1996

E drept, în arta internațională a momentului, la New York, Berlin, Tokyo sau Paris, domină un stil corporatist generic, ce se scurge puhav între malurile cariate ale unui expresionism ridat, supus periodic operațiilor estetice ce-l fac tot mai țeapăn, ca un spectru, și un „instalaționism" umflat de gestația falsă a tehnicii și materialelor aglomerate, ne-închegate de sămînța „formei semnificative". Într-un asemenea peisaj țipător, dar monoton, este întremător să descoperi ici-colo astfel de oaze de verdeață precum aceea din arta românească. Iată, de pildă, expoziția *Grădini suspendate*, ce îmbină miraculos colecția de covoare a lui Dan Nasta și un număr oarecare (chiar mare) din tablourile lui Horia Paștina. Atît colecționarul Dan Nasta, cît și pictorul Horia Paștina sînt favoriți ai „eseurilor expoziționale" înscenate la Catacomba. De aceea nu-i de mirare că parfumul greu al tezismului anastasiot stăruie asupra acestei expoziții.

Verde și nu prea...

Pentru organizatori, covoarele tradiționale din colecția Dan Nasta stau în perfectă comuniune spirituală și estetică cu pictura (cronologic) recentă a lui Horia Paștina. Pentru ca acest lucru să fie clar și celor ce au cataractă la pupila orto-românistă, exponatele nu sînt doar alăturate cu o perseverență sufocantă, ci chiar suprapuse, precum în cazul micului triptic *Irișii* (1989), care, chiar la intrarea în expoziție, încalecă voinicește un covor de proveni-

Scanned with CamScanner

ență nemenționată, formînd o struțo-cămilă estetică, cu un contur pregnant (și intenționat) cruciform, din care, pare-se, însăși teza expoziției trebuia să țîșnească. Însă frumosul covor (oltenesc, probabil) nu demonstrează, ci demontează de la bun început teza bombastică și obosită a expoziției, căci, în afara unor dulci liliachiuri comune, cele două brațe ale crucii improvizate nu au nimic în comun. Curajul meșterului anonim de a trînti un roșu magenta viril și apăsat și un negru vibrat (grizonat în parte de restaurarea, totuși, corectă) nu este deloc împărtășit de artistul cult, prea cult, care se delectează alene-n griuri rafinate, efeminate, sfielnice. Peste ele trage, în plus, „pantalonii de castitate" plastică moșteniți de la Paul Gherasim (*& 9 Prolog + 1*), respectiv pîcla sau vălul cretos, văros, ce înăbușă, ca un apret, luciul culorilor aproape veștede, dar încă verzi (căci verdele omniprezent la Paștina nu este verde, ci *„încă verde"*, iar acest „încă" este, alături de „verde", o negație plastică mai tare chiar decît o combinație cromatică scrîșnită, ce rămîne însă de neconceput într-o operă atît de bolnavă de grație, epurată de disonanțe și vehemențe). Dar nu numai gamele cromatice divergente împiedică comuniunea estetică a celor două componente ale monstrului demonstrativ, ci și structura compozițională. „Anonimul oltean" își etalează, fără complexe, siluetele feminine stilizate și motivele florale descentralizate, țepene, cu brațe și tije proliferînd aproape irațional, pe cînd Horia Paștina, neîngăduindu-și acest risc, își orchestrează *irișii* astfel încît să cînte lin, într-un registru armonic obsesiv, numai smocuri și boboci mlădioși. E un contrast izbitor între seducția meșterilor populari pentru creaturi (florale, zoomorfe sau pur geometrice) cu contururi nete, tăioase, zimțate, năpădind anarhic și fojgăitor dreptunghiul sever al covorului cu membrele lor zigzagate, și lumea „paștiniană", eminamente molcomă, un acvariu cu apă călîie, în care totul unduiește aromitor, adormitor, ca într-un Olimp subacvatic, palamist și isihast, dar și proustian-bonnardian totodată. Faptul că la covoarele populare imaginea, motivul e mai întotdeauna drept și țepos, iar în tablourile lui Paștina e invariabil și curgător a scăpat cu desăvîrșire organizatorilor, ce țin să prezinte, semeți, o incompatibilitate crasă drept cea

Scanned with CamScanner

mai evidentă afecțiune electivă, în virtutea rațiunii dubioase că florile și plantele ocupă locul central, atît în preocupările meșterilor populari, cît și în căutările pictorului Horia Paștina. În realitate, cele două înclinații aparent convergente nici nu vin din și nici nu se îndreaptă în aceeași direcție. Horia Paștina vine dinspre întreprinderea postimpresionistă a lui Seurat, gîdilînd – după puteri – pointilismul acestuia, obținînd jucăria unei tușe precise, perfect stăpînite, distilată (sub licență) din punctul-etalon primordial, care-și iese astfel din pielea rigidă, severă. Punctul devine un cîrlionț de culoare, un fel de tușă pedunculată, monomană, valsînd mecanic pe suprafața pînzei, pe care țese (prin conjuncții și tangențe calculate) configurații reticulare laborioase ce păstrează ceva din subtilitatea dantelei de Bordeaux, dar, din păcate, nimic din caracterul viguros și totuși ludic al covoarelor tradiționale românești. „Virgulismul" lui Paștina este atît o variantă, cît și o divagație de la pointilism, întrucît la Seurat (ori Signac etc.) punctul inflexibil de culoare structurează forma celular și centripet, statuar și impenetrabil, pe cînd tușele pedunculate paștiniene mănîncă forma, o fac să freamăte pînă la indistinct, ca un parameci plastic ce tremură din toți cilii vibratili. Această imagine clipocitoare este la antipodul pointilismului (în esență, o formă de raționalizare a viziunii și percepției plastice), dar și la antipodul perspectivei meșterilor populari, care mizează întotdeauna pe dezvoltarea netă și organică a motivului decorativ, ce se decupează acuzat pe cîmpul de susținere, pe „bătătura" covorului.

Influențe sau diferențe ?

Inabilitățile expoziției se înlănțuiesc într-un bruiaj fetișist ce paralizează percepția. E poate de *„bon ton"* să spui că pictura lui Paștina lasă de dorit în raport cu măreția scoarțelor care îl strivesc, pentru că-i lipsesc incisivitatea și candoarea formei și culorii, însă, în realitate, puține dintre tablourile sale nemulțumesc atît de mult, din punct de vedere estetic, ca unele dintre covoarele expuse în sălile intitulate Varia IV și V, în care, sub genericul *Asimilări* (orientale și occidentale), sînt înfățișate destule exponate în care prostul gust bate către intolerabil. Chiar conceperea

Scanned with CamScanner

muzeografică a acestor săli contrariază : la capitolul *Asimilări orientale* sînt prezentate trei covoare mari, producții tardive (sfîrșitul secolului trecut), ale căror autori erau captivați mai degrabă de reușita reprezentării unei pleiade de lighioane (iepuri, păuni, papagali etc.), care de care mai fistichiu colorate, decît de consistența vizuală, artistică, a covorului ca întreg. Culmea este că în fața acestor covoare sînt expuse, ca jaloane ale „asimilării", trei chilimuri din „Asia Mică" (potrivit opisului), care, superbe în ciuda degradării avansate, nu au decît *motive geometrice*. Unde este atunci „*asimilarea*", cum se face demonstrația ? Ce s-a preluat ? Evident, cei avizați știu că motivele zoomorfe pot să provină într-adevăr din arta orientală. Dar atîta vreme cît în spațiul respectiv nu a fost expus nici un exemplar tipic, care să arate cum „devine" cu influența, la ce folosea atunci expunerea unor covoare care, frumoase fiind, totuși nu făceau decît să *provină* din Orient, dar nu constituiau „genul proxim" al covoarelor românești ? În acest context, ceea ce era prezentat ca influență apărea ca diferență. Expoziția de covoare (itinerantă, din 1995, la Potlogi și Mogoșoaia) a fost însă elogiată în unanimitate de către vizitatori, fie ei din lumea artei sau din afară. Se pare că nimeni n-a resimțit nevoia unor deslușiri teoretice. Geniul artistic al strămoșilor s-a transmis, nealterat, în sistemul estetic al urmașilor. Ei s-au racordat, instantaneu, la ceea ce constituie nodul antropologic al majorității gîndirii românești contemporane, așezată bătrînește pe certitudinea unui *Volksgeist* ce lucrează (pe dinăuntru, pe nevăzute etc.) întreaga civilizație autohtonă, ținînd-o mereu în „priză", branșată la matricea mioritică ș.a.m.d.

Răvașe

Deși „ecumenică" politicește, expoziția n-a fost apreciată estetic în același fel de către vizitatori în însemnările din „Cartea de onoare". Cei care au contestat-o, foarte puțini la număr, aparțin acelei categorii pe care și stînga și dreapta cad de acord să o desemneze drept „golănime" : rockeri, tineri nonconformiști care cel mai adesea nu se semnează sau lasă în locul autografului un

Scanned with CamScanner

desen (uneori obscen) ori un pseudonim (întotdeauna anglicizant). Pentru că sînt minoritari, începem cu unele din mesajele lor ce arată felul în care se raportează la tot acest edificiu cultural-ideologic o „anumită parte" (deloc neglijabilă) a tinerilor. Un rocker, semnîndu-se BOBIK, declara sentențios : *„Nu mi s-a părut interesant"* (21 iunie 1996). Prieteni de-ai săi, cu semnături indescifrabile (aceeași dată), încearcă însă să fi mai expliciți, adică batjocoritori : *„Prea Minunat ! Am rămas în extaz (chit că n-am înțeles nimic). Trăiască regele ! Regele Mihai Președinte."* Scurt : pentru ei, tradiționalismul și românismul exhibate acolo sînt, în sine, ininteligibile. Însă, ca semnal și stimul socio-cultural, ele continuă să acționeze, evocînd rapid stereotipurile de palier referențial : e vorba de tradiție, de cultură, de istorie, carevasăzică e vorba de Rege. E vorba de Rege, carevasăzică e vorba de un slogan, golit de sens pentru cei „avizați". Astfel, Regele devine propria sa antiteză comică : *„Regele Mihai Președinte"*. Totul e o farsă, un joc, o glumă. Adică o varză : nimic nu înseamnă nimic, și orice devine prilej de funcționare în degringoladă a istețimii, singurul „har" definitoriu pentru românism care se regăsește, dezabuzat și subversiv, la acești tineri, pentru care orice „joc de rol" cultural-ideologic e un rîs de rol sau un rol de rîs.

În contrast cu această atitudine critică solitară, care rămîne, într-un anumit sens, sănătoasă (o sănătate înspăimîntătoare, ce dă frisoane), imensa majoritate a părerilor exprimate poate fi trecută sub un *motto* desprins dintr-o însemnare exemplară, în care expoziția este înțeleasă ca înfățișînd *„cruciada spirituală și religioasă a Țărilor Românești post Bizantine"*. Într-acolo bat toți ceilalți comentatori de ocazie (sau de elită), fie că ei se numesc Dan Hăulică (repetînd, cu ghilimelele de rigoare, unul dintre cele mai reușite aforisme ale lui Dostoievski, preluat de Horia Bernea, potrivit căruia *„frumusețea va salva lumea"*), un anonim (*„să dea bunul Dumnezeu ca împlinirea să fie deplină spre cinstea generațiilor care au suferit"* ș.a.m.d.), o anonimă Cătălină eminesciană (*„Cu dragoste și admirație, în extaz"*) (?!) *„Oliviu Gherman și soția"* (textul, o fosilă vie a limbii de lemn dinainte,

Scanned with CamScanner

nu-l redăm, întrucît acest extraordinar „și soția" spune totul, de parcă ar fi scris pe un plic de bani, la o nuntă cu dar, în provincie), un alt anonim (26 iunie 1996 *„Dumnezeu este aici"*), Teoctist, *„Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române"* (textul împletește mirabil calofilia și realismul socialist, varianta „etno", anii '70 : *„O vecernie de neuitat celebrată de iubitorul de frumosul neamului nostru D-l Dan Nasta..."*, și ajunge la : *„...mesajul artistic al strămoșilor"*), o echipă de filmare (umilă și sfioasă : *„Echipa TVR a îndrăznit a imortaliza scoarțe românești..."*), și, în cele din urmă, însuși Ion Iliescu, al cărui mesaj vine, și el, încet, dar perfid, din alte vremuri : *„Expoziția este impresionantă. Doresc să aduc un omagiu de suflet D-lui Dan Nasta, colecționar pasionat și promotor al patrimoniului național."* În spatele acestei gîndiri nu stă nimic despre covoare, despre pictură sau despre artă. Totul despre neam și Dumnezeu, ba chiar și despre „patrimoniu" și vestita sa lege (fărădelege) de altădată, la care subtil dar sigur face apel „psihologia abisală de partid" ce ni se adresează prin mesajul președintelui.

*

Expoziția au mai văzut-o însă și alții, cu alți ochi, cu alte minți : străinii. Poate că opiniile acestora, lipsite de orice urmă de exaltare, ofilesc și aduc la adevărata lor semnificație extazurile etno-mistice autohtone. Dacă un francez, din politețe, încă mai notează *„Merci pour cette intéressante visite. Continuez."* (formulă circumscriind un plictis neclintit), o familie de englezi nu catadicsește însă să scrie ceva mai mult decît un sincer dezinteresat *„Congratulations"*. Ce ne facem ?

22, 14-20 august 1996

Scanned with CamScanner

III

ROMÂNESC, PREA ROMÂNESC

Scanned with CamScanner

Apartament vedere fîntîni

Nici eu nu am înțeles la ce se referă acest anunț publicitar. Cineva îmi atrăsese atenția că revine destul de des în rubricile Cumpărări-Vînzări ale unor cotidiene. În cele din urmă am aflat : apartamentele oferite sau căutate se aflau pe actualul Bulevard al Unirii, fost Victoria Socialismului. Iar fîntînile ce constituiau punctul de atracție erau chiar ororile arteziene ce agrementează promenada faraonică, acele troace pătrățoase ori dreptunghiulare în care se lăfăie o sumedenie de viscere împietrite. Ele bucură privirea și plac într-atît încît de bună seamă că umflă simțitor prețul apartamentului din care pot fi privite. Aceste fîntîni (și nu numai ele) reflectă însă o situație paradoxală în ceea ce privește evoluția gustului : atracția pentru ele pecetluiește victoria postumă a culturii comuniste care abia acum se relevă drept adînc înrădăcinată, capabilă să-și creeze criterii, o grilă valorică și chiar paradigme. În plus, această cultură (pentru care se optează acum în deplină libertate) se dovedește că nu a fost (și nu este) o anomalie : ea a fost și este cultura majoritară. Atracția generală pentru așa-zisul Centru Civic (al cărui „miez" jilav îl constituie chiar fîntînile arteziene) probează încă o dată că marelui public nu-i repugnă acest spectacol care nu reprezintă așadar delirul estetic al unui singur personaj, ci felul în care o întreagă civilizație a conceput (și concepe) frumusețea, confortul, curățenia ș.a.m.d. „Centrul Civic" se dovedește a fi nu doar acceptat din resemnare, ci realmente prețuit, căutat, „gustat". De fapt, s-a întrebat vreodată cineva cîți dintre trecătorii (și mai ales locuitorii) din zonă nu sînt realmente încîntați de ambianță ? Cîți dintre ei nu exultă la vederea Casei Poporului, nu se simt mai demni

Scanned with CamScanner

păşind pe aleile pavate cu gresie şi mai mîndri cînd parcurg „defileul" locuibil ce uneşte Casa cu Piaţa ? Nu o anchetă socială poate să răspundă la aceste întrebări, ci numai fapte concrete. Iar acestea din păcate abundă, confirmînd că direcţia în care se îndreaptă gustul public este aceea pe care o dezvăluie – în arhitectură – corporatismul pueril al Centrului Civic.

Modelul acestor clădiri indigeste, asemănătoare unor enorme calupuri de unt rînced, a fost preluat, ca o uniformă, şi în restaurarea unor construcţii vechi : Palatul Regal are deja două aripi ca două pachete de unt tip B (producţie autohtonă, minimum 85% grăsime), în timp ce pieptul plăpînd al celei ce va fi (pentru urmaşii urmaşilor noştri) Biblioteca Centrală Universitară, bucură cu aspectul său cremos voyeurismul intempestiv al puterii actuale. Cît despre Palatul de Justiţie, acesta a devenit deja un *cheeseburger*.

O coloană vertebrală gălbuie tinde să articuleze Bucureştiul pe întreaga lungime a centrului său. Acest lucru dureros l-a sesizat poate şi acela care a ripostat „mostrei" de restaurare la care a fost supusă însăşi Universitatea ; pe intrarea de la Facultatea de Litere a fost întins un strat de „unt" care să o aducă în consens cu Centrul Civic, Palatul Regal, B.C.U. etc. Mai devreme sau mai tîrziu, Universitatea va fi precum crema în exterior. Căci exteriorul contează. Ce importanţă are că cei dinăuntru, studenţii sînt oripilaţi ? La urma urmelor, mai mulţi sînt cei care văd Universitatea decît cei care pătrund în ea. Iar cei care o văd („box populi") o vor frumoasă, lucioasă, nu cenuşie, mohorîtă, rău-prevestitoare. Precum oraşul, şi Universitatea va fi a lor. Lupta municipalităţii împotriva „chioşcărimii" (o luptă ca în teatrul *no*, mai degrabă *drôle de guerre* decît confruntare adevărată) este ineficace nu numai pentru că există atîtea dulci impedimente economice, ci mai ales pentru că în realitate construcţiile respective nu lezează nimănui simţul estetic ; între ele şi „uniforma Casa Poporului", impusă atîtor alte clădiri, există complementaritate şi nu opoziţie. Dacă marele proiect de sistematizare (uniformizare) urbană este sprijinit oficial, atunci de ce ar fi prigonite chioşcurile, ce sînt doar un pandant al acestuia, asigurînd, nu-i aşa, „uni-

Scanned with CamScanner

tatea în diversitate“ ? În plus, ambele tendințe sînt oglinda aceluiași gust estetic, între ele existînd o strînsă interdependență : cine alții sînt amatorii de „apartamente vedere fîntîni“ dacă nu cei care au înălțat chioșcurile ? Acest inevitabil consens va face ca orașul să fie acoperit (pe unde nu este încă) de un veșmînt arhitectonic de culoarea seului, între ale cărui generoase pliuri se vor cuibări, precum păduchii, mii de dughene din placaj, tablă și sticlă.

Dar poate că nu este nici o nenorocire în asta. Pentru vikingi, a avea păduchi era un semn de sănătate. Și dacă tot se spune că „drumul de la varegi la greci“ trecea pe teritoriul țării noastre, atunci de ce nu am putea să ne socotim moștenitorii norocoși ai unei culturi zdravene, pline de vitalitate, ai unei culturi de vikingi balcanici ?

Dilema, 21-27 ianuarie 1994

Scanned with CamScanner

Marmura

Românii au o fixație maladivă pentru marmură. O „genă" estetică recesivă, marmura poate fi obiectul unei investigații în psihologia abisală colectivă. Absentă din arhitectura modernistă interbelică și chiar din aceea comunistă timpurie, ea se impune tot mai mult în perioada simulacrului de revoluție culturală început prin anii '70. Marmura placheză, înnobilează totul : case de cultură, teatre, primării, construcții fals moderniste în care volumele aberant distribuite sînt legate (sau dezlegate) vizual de platoșa lucitoare albă, gălbuie sau chiar neagră. Risipa de marmură – risipă de lumină, de curățenie, de sobrietate monumentală, revărsată asupra unor clădiri precare, nefuncționale, respingătoare. Cînd cantitățile erau insuficiente pentru acoperirea suprafețelor generoase (încrețite, încîlcite, vălurite), se recurgea la travertin. Marmură decrepită *ab initio*, travertinul este un surogat ce păstrează din original doar caracterul pretențios ce-l umple de ridicol, așa șters și molîu cum este. Nu le mai remarcăm, deși sînt pretutindeni – marmură, travertin și marmură, travertin singur, insipid, în stațiile de metrou, în hoteluri și magazine. Cu timpul s-au îmbîcsit, iar jegul indiferenței generale s-a întins pe suprafețele pure, solemne, creînd o senzație de familiaritate, de intimitate chiar. Stațiile de metrou au devenit mai primitoare, mai adecvate (*homo mensura*), pe măsură ce marmura se îngloda, iar travertinul era ornat de fanteziile apei freatice. Orgoliul și mizeria unei epoci au căpătat chipul marmurii îmbătrînite. Poate de aceea, construcțiile de la mijlocul anilor '80 au revenit la beton și la estetica arhitecturii comuniste timpurii

Scanned with CamScanner

(Casa Poporului și acareturile sale), nu la fel de „elansată", dar mai stăpînă pe dimensiunea timp.

„Trauma marmoreană" grevează însă versiunea arhitecturală post-decembristă. Oamenii s-au obișnuit cu marmura ca efigie a eleganței, a bunului-gust și a prosperității. Marmura e „șic", e semn de cultură. Două trepte dacă are scara unui butic, acelea sînt învăluite grijuliu în marmură. Clienții sînt epatați. Ei intră într-un sanctuar, care ce-i drept e ticsit cu whisky libanez și Marlboro polonez. Dar n-are a face. Tejgheaua e placată, iar măsuțele sînt chiar din marmură. E bine, e frumos. Nu e comod, iar eleganța dă frisoane, dar poate – mai știi ? – așa trebuie. Cofetăria „Casablanca" de pe Magheru ipostaziază acest motiv prin însăși firma sa atît de inspirată : „casa" plus „blanca". Sună exotic, rar. Totul e alb, „aseptic". Dar la exterior igrasia travertinului mai vechi hohotește de sub stratul de var cu care a fost împrospătat și de sub plăcile de marmură care-i alină suferința. E ceva patetic, ideal pentru o cofetărie. Identic, fosta agenție de voiaj iugoslavă JAT a lăsat locul unui bar cu o firmă – previzibil – englezească, SKY (parcă intuim ceva : cer albastru, elevație...), al cărui interior, mic dar „tare", ca o criptă, ar fi făcut deliciul obsesiilor funebre bacoviene. Adevăratul mausoleu al prostului-gust este însă hotelul Helvetia, de lîngă Televiziune. Pentru că este nou și tipic. El este prefigurat de una dintre cele mai mari minuni ale Capitalei, aflată la capătul mașinii 300, în apropiere de Calea Griviței. Este vorba de o bombă oarecare, una dintre acele dărăpănături cu o singură cameră, căscată amenințător spre stradă și care, în loc să fie demolată de „investitor", a fost literalmente îmbrăcată în marmură de cea mai bună calitate (idee venită omului poate prin analogie cu dinții stricați pe care sigur îi are îmbrăcați în aur). Hotelul Helvetia (Helvetia, ce nume frumos ! – prin conotațiile sale este o reclamă mai abilă, mai fină decît aceea pentru țigările Kent – parcă aduce aminte de ceva genuin, de Caesar și descrierea helveților, de ceasuri, bănci, Alpi, lacuri... o splendoare, ce mai !) este o clădire înjghebată, în mod nefericit, dintr-un bloc posac, banal, prelungit cu un rezalit acuzat, integral placat cu marmură albă. Impresia – sublimă în intenție – este

Scanned with CamScanner

grotescă în realitate. Hotelul pare a fi o bomboniera scobită dintr-un pietroi glazurat.

În spatele acestor avatare estetice stă totuși o situație aproape iremediabilă : acum, ce nu-i dugheană, chioșc, e kitsch. Se construiește puțin, dar prost, așa ca să fie încîntați oamenii de bine care posedă și simț estetic (degeaba merg ei la vernisajele galeriei de artă a Cercului Militar Național ?). Preferințele se îndreaptă nu către construcțiile frumoase, ci către construirea cu materiale frumoase, sigure ca efect, chiar dacă scumpe (poate nu chiar atît de scumpe, întrucît acum și mita este negociabilă, iar materialele deficitare abundă). Abundă și justificările : la urma urmelor, cei ce construiesc nu vor decît „progres cu orice preț". Oamenii muncesc, înfrumusețează orașul, ne aduc la „standardele internaționale". E ceva rău în asta ?

Dilema, 4-10 februarie 1994

Scanned with CamScanner

Poze

Fotografia de presă, fotografia-eveniment este prizoniera unei trufii inerente – ea a surprins momentul, acțiunea sau gestul revelator. E harismatică. Altceva se întîmplă însă atunci cînd, scoase din ambianța lor firească, din jurnale sau reviste ilustrate, aceste semne fotografice devin, prin decupare și supradimensionare, adevărate „scene". Diferențele mari de centimetri generează semnificative diferențe de percepție ; o expoziție cum este *World Press Photo 1993* (Galeria Institutului de Arhitectură) nu poate fi frunzărită lejer precum publicațiile din care au fost desprinse instantaneele prezentate. Într-o expoziție acționează alte convenții, iar modul de „citire" e deosebit – fotografia nu rămîne chintesența vizuală a unei narațiuni parcurse fugitiv, ci capătă întindere și adîncime. Imaginea nu este doar sugestivă și pertinentă, ci și opresivă, dezlănțuind o densitate vizuală neprevăzută. Dimensiunile modifică ritmul și capacitatea de focalizare a privitorului, iar fotografia ca imagine a evenimentului este dublată (și contestată) de o compoziție autonomă, de un „tablou" virtual ce transcende evenimentul, informația și care este actualizat prin expandarea „pozei". Într-un asemenea „tablou" foto, distincția între „esențial" și „auxiliar" nu mai poate fi operată. Astfel, revolta forțelor pro-democratice din Thailanda (fotoreportaj de Philip Blenkinsop), este – vizual – o revoltă ca oricare alta : pietre aruncate, sîrmă ghimpată, scutieri etc. (din păcate, fluxul evenimențial circular demontează implicit substanța întîmplărilor). Dar în uriașa fotografie centrală a grupajului, cea care dezvăluie gravitatea confruntărilor, privirea este captivată de mîinile tînărului rănit și de cele ale susținătorilor săi – ei au

Scanned with CamScanner

degetele încărcate de inele. Desigur, aceasta nu aruncă nici o umbră asupra seriozității faptelor, dar introduce o dimensiune interogativă în perceperea imaginii – ce este esențial și ce este detaliu în acest instantaneu ? Este esențială informația, lupta de stradă standardizată pe care, în lipsa indicațiilor, am putea s-o localizăm în Coreea de Sud, Cambodgia sau Filipine ? Sau mai degrabă ciudățenia acestor asiatici surescitați, îmbrăcați în blugi și tricouri, mobilizați de idealuri comuniste (potrivit declarațiilor guvernului), dar care păstrează totuși un autentic cult pentru bijuterii ? În spatele imaginilor ce se repetă la infinit, cu greu mai pot fi descoperiți oameni adevărați, acționînd, trăind formulele arhicunoscute, gen „ciocnirile dintre forțele de ordine și manifestanții din X, Y, Z" (Salvador, Israel, Thailanda și, odată, România). Instantaneul vede numai semne, idei, fenomene. O dată mărit însă, în suprafața sa începe să mișune o adevărată lume, neștiută și poate chiar nedorită, dar întotdeauna plină de sens. Accentul se mișcă dinspre adevărul percutant al narațiunii către plasticitatea fragmentelor care, paradoxal, șochează și incită mai mult decît fluxul informațional : James Nachtway surprindea, într-o roabă „donată de UNICEF" (?!), o somaleză muribundă, pe a cărei mînă scheletică este încolăcită o masivă brățară argintie. Aparent, e vorba de un paradox în termeni – o combinație insolită între cea mai cruntă sărăcie și cea mai obișnuită cochetărie. În realitate, aceasta este viață pur și simplu. Dincolo de revoltele momentului, thailandezii vor avea în continuare degetele încărcate de inele, așa cum somalezele ce vor scăpa cu viață din această urgie vor continua să se împodobească. La urma urmelor, numai aceasta este istoria lor, chiar dacă ea se strecoară hoțește, ca un detaliu irelevant, deconcertant, în istoria „serioasă", aceea confecționată, mecanizată, mediatizată.

Dilema, 18-24 februarie 1994

Scanned with CamScanner

Monumente

Capitala nu are nevoie de monumente. Nici măcar pentru comemorarea evenimentelor din decembrie '89 : la ce bun să pomenești niște fapte ce încă nu au nume ori sens, și ale căror urme curînd vor fi șterse ? De aceea a fost rezolvată repede, frumos și economicos problema monumentului din fața C.C.-ului. Cu o basculă de beton și o roabă de marmură, trei meșteri harnici au reușit să exorcizeze răul din „ultima redută". E adevărat, „monumentul" respectiv nu are nici în clin nici în mînecă cu „revoluția" sau cu orice altceva. Așa cum e trîntit în „masa verde", pare a fi o ultimă felie din tortul înfrățirii celor „buni" și „noi" cu cei „vechi" și „răi". Uneori, „monumentul" e folosit drept cîrlig pentru coroanele oficiale care, atunci cînd exprimă sentimentele alese ale înșiși aleșilor, îl coplesesc, făcîndu-l să dispară. Oricum, n-o fi el monument, dar e o simeză potrivită pentru etalarea recunoștinței anuale a neo-cîrmuitorilor.

Luînd seama la aceste afronturi aduse istoriei și încercînd să depășească stadiul comemorărilor spontane, haotice (o cruce ici – o cruce colo), cîteva inimi caritabile și culte au așezat în zona rondului de la Universitate un grup de cruci vechi, frumoase și pline de adevărul tihnit al credinței. „Da, dar sînt îngrozitor de vechi", am auzit pe cineva spunînd. Interlocutorul respectivului, și mai ambalat, a adăugat : „Vai, ce bătaie de joc, n-au fost în stare să facă și ei o cruce nouă..." Ce monument ar putea să împace indiferența puterii cu exigențele unui astfel de public ?

Ciudat, dar un asemenea monument există – un monument aflat, precum întreaga noastră societate, în tranziție. Este vorba

Scanned with CamScanner

despre monumentul *de pe* faimosul zid al Institutului de Arhitectură, cel dinspre fîntîna arteziană. Afișe, lozinci, graffiti au dat adîncime istorică unui perete care a văzut multe și care, de cîțiva ani, arată multe. Asemenea „mitingului alergător" al lui Lewis Carroll, monumentul perisabil din Piața Universității este în expansiune : el este descompus pentru a fi augmentat și mereu regîndit pentru a rămîne, în fapt, același – locul în care este conjurată și comemorată istoria ce n-a vrut (și nu vrea) să se petreacă, istoria ce-a fost substituită de permanentizarea provizoratului căruia, în disperare de cauză, i-a fost contrapusă monumentalizarea frustrării. Și pentru că frustrările sînt nenumărate, monumentul de pe zid nu are chip, nu are formă. E o plagă mereu deschisă, pe care o adîncește fiecare amărît ce-și face publice spaimele, speranțele, aberațiile. E monumentul mișcător al nemișcării generale : cartoane, pancarte, hîrtii cu îndemnuri, exclamații, incriminări care se strîng, se suprapun, acoperă tot mai mult zidul, acumulîndu-se direct proporțional cu creșterea inerției sociale. Un palimpsest de proporții gigantice, neobișnuitul monument se aseamănă acelor statui funerare din Antichitatea tîrzie cărora le-a fost îndepărtat capul original, urmașii păstrînd corpul pe care fiecare și-a potrivit propriul chip – la fel, bazele monumentului fiind puse de oamenii din decembrie 1989 și de către cei ce i-au omagiat, pe ele s-a ridicat mai tîrziu imaginea protestului-maraton din Piața Universității, cînd incipientul monument a fost închinat lui Marian Munteanu („zona liberă de neocomunism", stă scris pe frontispiciul palimpsestului). Mai tîrziu, opera protestatară a fost închinată Regelui, Convenției Democratice și chiar lui Eminescu. Poate că și minerii, sindicatele și Antonescu își au locul lor pe undeva. Toți arhanghelii unei treziri ce-ntîrzie să se producă au fost și sînt invocați de cei care, punînd filă peste filă, desen peste desen și blestem peste blestem, au reușit, dacă nu să trezească conștiințele, cel puțin să atragă privirile cu monumentul lor tranzitoriu, urît, țipător, dar impresionant și plin de sens. Numai că ochii văd, judecă, dar nu trimit nici un mesaj mai

Scanned with CamScanner

departe, căci protestul nu e doar adresat, ci și expus : zona pare un fel de muzeu, un relicvar la care lumea privește și apoi pleacă mai departe, purificată estetic de contactul cu opera exasperată a intransigenței altora. Astfel, monumentul rămîne straniul meta-text al unei istorii din care n-au fost scrise nici două rînduri.

Dilema, 18-24 martie 1994

Scanned with CamScanner

Tomberoane

Fiecare civilizație se oglindește în propriile-i tomberoane. Săpăturile arheologice au scos la iveală gropile de gunoi din neolitic, deșeurile Greciei clasice, mizeriile Romei imperiale. Toate au căpătat un sens, adăugînd o haşură portretului ideal (prea ideal) pe care sîntem înclinați să-l extragem dintre copertele conștiinței istorice „sobre". Desigur, nu gunoaiele conturează chipul unei epoci, dar adesea ele îi surprind imaginea, aparența. Actualmente, de pildă, în multe orașe occidentale nu poți găsi un tomberon plin pînă la refuz, care să dea pe dinafară (dezamăgirii mele sociologice îi corespunde poate una și mai adîncă, autentică, aceea a vreunui *clochard*, analist specializat al fenomenului). Deși tomberoanele sînt goale în Occident, magazinele sînt pline. La noi magazinele sînt goale, iar tomberoanele mereu pline. Termenii sînt aceiași, iar diferențele sînt doar „de nuanță". Expansiunea civilizației reciclării industriale, menajere și culturale, a făcut să apară în unele țări apusene un tip de tomberoane specializate – pentru sticlă, metal, plastic, hîrtie. De ce nu ? Cultul calităților individuale poate fi ilustrat și în domeniul reziduurilor – nici ele nu suportă colectivismul, amestecul de-a valma. Ecologist și liberal, occidentalul este preocupat de soarta gunoaielor sale. Dacă e liber să aleagă între produse, de ce nu ar alege și între tomberoane ? Oferta este diversificată nu doar pentru consum, ci și pentru debarasare. În orașul în care a murit Mozart, am văzut domni cu mănuși de plastic care-și selectau grijuliu gunoiul împărțindu-l între cele 7-8 tipuri de tomberoane avute la dispoziție. Nu erau aruncate deșeuri, ci era oficiat un ritual civic. A pune gunoiul potrivit la locul potrivit reprezintă un

Scanned with CamScanner

act de conștiință ce oferă – probabil – satisfacții consistente celor care, principiali, sînt preocupați tot mai mult de *ocrotirea* copiilor, animalelor, a minorităților, iar acum a gunoaielor. Dacă poți fi *politically correct*, de ce n-ai fi și „*garbage-correct*" ? Prestanța tomberoanelor reflectă prestanța consumatorilor (așa cum drepturile minorităților reflectă libertatea majorității ș.a.m.d.). De aceea, tomberoanele Occidentului sînt adesea minuni ale tehnicii – obiecte elipsoidale ori fusiforme, lucioase, ermetic închise, care – deși par moduli cosmici – sînt totuși nezburătoare, chiar dacă utilitatea lor rămîne obscură pentru ochiul inexpert, căci ele nu se trădează nici unuia dintre simțuri (nici măcar aceluia olfactiv). „Introvertite", aceste tomberoane oferă odihnă gunoaielor curate ale unei civilizații aseptice, care, în circuitul lor fără de sfîrșit (producție-consum-producție), se află temporar „pe loc-repaus".

La noi însă n-ai de ales. Un singur tip de ghiveci în alimentară, un singur tomberon în care să arunci borcanul (uneori împreună cu conținutul necomestibil). Iar tomberonul, ce spectacol ! – din el răbufnesc gunoaiele precum culoarea din pînzele lui Kokoschka. Adesea ele reprezintă doar pretextul unei lucrări ambientale ce se întinde pe cîțiva metri, combinînd cele mai neașteptate materiale, forme, culori și – mai ales – duhori. Tomberonul este o operă de artă totală.

Chiar dacă este explicabilă prin disfuncțiile salubrității, abundența gunoaielor este în același timp semnul unei realități mai adînci – nevoia românului de a-și da iluzia consumului. Dacă gunoaiele ar fi ridicate mai des, un marasm profund ar cuprinde conștiința cetățeanului care, de regulă, înțelege lucrurile altfel – dacă ai ce să arunci, ai și ce să mănînci. Lucrurile stînd însă așa cum stau, tomberoanele au căpătat ceva din caracterul generos, expansiv al românului – ele îți sar în cale, își revarsă buna-dispoziție. Și nu poți să nu le iei în seamă, mai ales că, de predilecție, ocupă poziții strategice (într-un pasaj, la un colț de stradă), întîmpinîndu-te cu efuziunile lor deșucheate – „Bună dimineața, Mitică !"

Dilema, 25-31 martie 1994

Scanned with CamScanner

Pîinea

Și înainte și după decembrie 1989, pîinea a fost gre-vată de o precaritate ontologică pentru români. Aceasta în ciuda locului special pe care îl ocupa în destrămata civilizație tradițională, unde era înconjurată de ritualuri și cutume obscure începînd cu frămîntarea și coacerea și mergînd pînă la păstrare și consumare. „Pîinea cea de toate zilele" era adesea o pîine cît toate zilele, întruchipînd cîștigarea perpetuă a „pariului cu agricultura". Bastarda acesteia, pîinea ante-decembristă, era urîtă, puțină, desfigurată de transportul mizerabil. Și totuși era vînată de marea majoritate a populației cu asiduitate. Era o formă a lipsei, o angoasă cotidiană care a pervertit adînc „sentimentul românesc al pîinii". Pe deasupra, pîinea a fost apropriată de retorica oficială comunistă, devenind parte integrantă a butaforiei obligatorii a vizitelor de lucru („pîinea și sarea").

Începută în 1990, emanciparea pîinii a fost și este marcată de tarele și toanele unei civilizații lacunare, suspendată într-o trecere fără de sfîrșit de la o înstrăinare cu care se acomodase spre o regăsire tot mai puțin dorită. Una dintre cele mai puternice realități-simbol, pîinea mărturisește despre această stare (sau lipsă de stare). Precum întreaga noastră societate, și pîinea este scindată. Pe de o parte se află pîinea „descătușată", evoluată rapid de la modelul lenticular al anului '90 – „modelul turcesc" – la modelele autentic occidentale – baghete, franzele, chifle. Evident, aceasta este pîinea minoritară, „jucăria" bogatului, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Baudelaire. De partea cealaltă, a pîinii majoritare, lucrurile au rămas încă neschimbate : turtită, arsă sau necoaptă, franzela abuziv intitulată „albă" este mereu pîndită de grupurile

Scanned with CamScanner

ce dau tîrcoale acelor capcane sui generis care încearcă să dezamorseze de cît mai multe ori pe zi tensiunea semantică dintre firma numită „Pîine" (mai recent „Pâine") și obiectul „pîine" (rămas tot „pîine", întrucît noua ortografie a moștenit din păcate vechea realitate, iar „mîine" și „pîine" au rămas la fel de problematice și nebuloase chiar dacă sînt ademenite cu nume noi – „mâine" și „pâine" ; e trist, dar gramatica nu rezolvă problemele vieții nici pentru grămătici).

Dar chiar dacă acum coexistă două modele de panificație (și de consumație), adînca uitare și dizgrație în care a căzut pîinea în urmă cu multe decenii generează rutină și dispreț în legăturile dintre oamenii timpului nostru și mai-mult-decît-hrana numită pîine. Intens semnificative sînt nu manifestările legate de modelul ante-decembrist : este știut faptul că și acum cei mai nemulțumiți clienți sînt cei care cumpără pîine și, invers, cele mai nesuferite vînzătoare sînt cele de la „Pîine". Lucrul acesta a devenit de mult normal : semantici divergente generează conflicte convergente – vînzătoarea spune că pîinea este „rece", iar tu o găsești „tare" (mai precis „beton"). Dar ai cumpărat-o. Vînzătoarea deține un cod : de nu-l cunoști, ești pierdut.

Mai mult dă de gîndit ceea ce se întîmplă cu celălalt model, al pîinii-delicatesă, care nu satisface doar o necesitate, ci și o exigență de statut social. Aceasta la rîndul ei refuză tiparul tradițional al pîinii cît toate zilele. Și în panificație tradiția e perimată. Cine ar mai mînca acum pîine cu miezul aspru, dens, cu coaja tare și nu crocantă ? Mai nimeni, întrucît – se pare – orice tradiție supraviețuiește atîta vreme cît acoperă o necesitate reală. Așa să fie oare ? În Bavaria și Boemia, de pildă, pîinea tradițională de două kilograme și mai bine, din grîu și secară, este nelipsită din brutării. Și probabil că nu e subvenționată de guverne ca relicvă culturală. În plus, nici o foamete iminentă nu-i amenință pe cei care cumpără cu perseverență nu eterice franzele, ci uriașe, „nesănătoase" pîini. Ei nu-și pun problema perpetuării tradiției ; dar pentru că această pîine există, ei o aleg dintre zecile de sortimente oferite. Acum, însă, la noi, „pîinicile" rîvnite sînt suple, cochete, imateriale. Dar suportă, nefericitele, soarta lipsei de respect a

Scanned with CamScanner

românului de azi pentru pîine. Nu există nici în București măcar un loc consacrat exclusiv pîinii, o brutărie în care să fie etalate pîini de toate soiurile, culorile și dimensiunile, așa cum există în toate orașele civilizate. Oricît de arătoase ar fi franzelele și cornurile, batoanele și chiflele, ele se vînd tot subversiv, ca o marfă de contrabandă, prin ganguri, la intersecții, în stațiile de metrou, la tonete improvizate, din coșuri coborîte rapid dintr-o mașină sau din lighene de plastic ori cutii de carton, de tablă sau de lemn. O profund umilitoare, degradantă „rețea" a pîinii frumoase, a pîinii urbane, cea care te face să uiți de grîu, de cuptor, de efort.

Dilema, 1-7 aprilie 1994

Scanned with CamScanner

Vederi

Vederile sînt niște ficțiuni. Orașe pe care le-ai străbătut, în care te-ai rătăcit, orașe care ți-au plăcut sau nu, apar, pentru destinatarii celor cîteva rînduri dezlînate, drept locuri văzute cu un ochi neutru, pe care stăruie kitsch-ul ca o cataractă. Cel mai adesea însă nu ai călcat în piața în care te vede hoinărind X, ori în parcul în care Y crede că ai zăbovit. Ori dacă ai fost, ai văzut altceva ; priveliștea era puțin ciobită, căci uneori parcă și locurile, precum oamenii, își pierd ,,imaginea", li se șterge lustrul. Tocmai de aceea este necesar un standard, o convenție, o ,,poză" în care totul zîmbește fotogenic, căpătînd o personalitate accesibilă, necontradictorie.

Deși în capcana Bucureștilor cad prea puțini turiști, de cîtva timp lor li s-a pregătit o serie nouă și impresionantă de vederi tipărite, surprinzător, în condiții grafice onorabile. Ciudate sînt însă obiectivele arhitectonice alese pentru a configura dorita imagine ideală a Capitalei – este vorba tocmai despre zestrea de neinvidiat pe care au impus-o cele cîteva decenii de urbanism comunist. La loc de frunte se află, desigur, Casa Poporului. Fotografiată din multiple unghiuri, neinspirata îngrămădire de beton este destinată, probabil, acelora care se îndoiesc de faptul că Albert Speer are emuli contemporani. Alte vederi înfățișează elansatele blocuri adiacente, mega-magazinul Unirea, semețul Teatru Național, îngîndurata Operă ș.a.m.d. O dubioasă politică vizuală stă în spatele ambiției de a propune București drept un oraș în care victoria esteticii comuniste este incontestabilă, iar trofeele ei prețuite ca atare. Să nu mai existe însă alte edificii, vechi și încă

Scanned with CamScanner

atrăgătoare, potrivite pentru confecționarea unei imagini alternative a orașului, mai adevărată, mai consistentă ? Un bun fotograf ar ști să scoată mai mult din palatul Șuțu, biserica Stavropoleos ori din Bufetul de la Șosea decît din zece Case ale Poporului. Desigur, asemenea opere de artă par derizorii în raport cu uriașenia izbitoare, singura care, pentru „responsabilii cu vederile", trece drept o calitate incontestabilă, demnă de a completa acest incoerent rebus numit pompos „imaginea României". Din punctul de vedere al noii generații de vederi, această imagine este grandioasă, solemnă, ca și cum particularitatea și meritul civilizației românești ar sta în ridicolul „măreților înfăptuiri". Nu este exclus ca promovarea acestei imagini să ascundă un calcul cinic, bazat pe realitatea irevocabilă a arhitecturii comuniste – la început chiar și turnul Eiffel a fost perceput, nu-i așa, drept o construcție odioasă. Totul a fost o chestiune de publicitate, de „imagine", iar ceea ce a oripilat mult timp a devenit, insesizabil, efigie. Așa par să gîndească cei ce lasă Capitala să iasă în lume cu chipul ei desfigurat. Sau să fie vorba despre o politică mai complicată, justificînd indecența (nevinovată ?) de a exhiba tumorile comuniste, în spiritul reclamei mendicative pe care ne-o facem cu handicapații, copiii străzii etc. ? N-am fi singurii care procedează astfel – arta sovietică stalinistă face furori printre snobii occidentali „post-esteți". Dar un tablou (ori mii de tablouri), o sculptură (chiar mii de sculpturi) pot fi masate în galerii atunci cînd este speculată o conjunctură favorabilă, iar apoi, după ce trece moda, pot fi dosite în depozite, lăsate la macerat în sucul ideologiei lor proprii. Ce se poate face însă cu aceste clădiri de neascuns, care bruschează pur și simplu ochiul vizitatorului ? Una este să te amuzi pentru cîteva minute cu aberațiile fanatismului altora, într-o galerie, și cu totul altceva să-ți petreci o vacanță în ambianța dezolantă pe care o propun vederile din „noul val", care sînt mai mult decît urîte, sînt un adevărat afront la adresa spiritului autentic al arhitecturii românești, așa cum a reușit ea să supraviețuiască.

Scanned with CamScanner

P.S. Se pare că tocmai aceasta este direcția politică – dovadă afișul „Crans Montana", răspîndit în tot centrul Capitalei, și care poartă pe frontispiciu chiar imaginea stilizată a Casei Poporului. *Quod erat demonstrandum.*

Dilema, 6-12 mai 1994

Scanned with CamScanner

Praful

A venit praful. Din mai pînă tîrziu în octombrie, viața în orașele noastre înseamnă o continuă, sufocantă baie de praf. La intersecții, basculante, încă grăbite să construiască un viitor care a trecut de mult, iscă trîmbe de colb, transformînd cu exuberanță strada într-un infern cețos în care, printre icnete, strănuturi și înjurături, ne regăsim mai adevărați, mai umani, mai damnați. Ochii ustură, fire mărunte din glia străbună scîrțîie printre dinți, dar asta e, omul se scutură precum un Anteu finalmente plictisit de Gaia și, frecîndu-și ochii, năucit, încearcă să se descurce printre rigolele desfundate și pietrele ce răbufnesc din caldarîm la fiecare pas. Ajunge într-o stație spre care, de departe, vede gonind un nor în miezul căruia gîfîie un autobuz tixit de compatrioți care înghit nesățioși praful emanat fără încetare de măruntaiele mașinăriei, depus din belșug pe banchete, geamuri și gîtleje. Cei dinăuntru sînt oricum mai fericiți decît virtualii călători, cei care așteaptă cu dîrzenie în stație și aspiră doar particule din coada cometei, năluca de colb pe care fiecare vehicul o ridică de la marginile trotuarelor. Acolo praful și-a făcut culcuș statornic, alături de gunoaiele de tot felul, din mijlocul cărora se ridică mînios, răzbunător, chiar și atunci cînd o bicicletă îl calcă pe coadă.

În oraș, praful este de fapt una dintre neștiutele satisfacții cotidiene, o necesitate perversă cultivată decenii de-a rîndul, caricatura șantierului distructiv, a șantierului perpetuu în care întreaga țară a fost transformată. La noi s-a construit, construcțiile s-au prăbușit, ruinele sînt măcinate – unica moștenire e praful. „Unde nu se construiește, nu este praf" – aceasta ar fi maxima

Scanned with CamScanner

capabilă să caracterizeze o situație aberantă, întrucît adesea s-a construit numai ca să se facă praf, cît mai mult praf, în care populația să exulte, aruncîndu-și singură praf în ochi, înconjurată de un nimb batjocoritor, încununînd un surogat de măreție.

Praful este măsura tuturor lucrărilor noastre, ale celor ce sînt, întrucît de-abia pot fi, și ale celor ce nu sînt, întrucît nimic mai rău nu este. Chiar înțelepciunea populară o probează – „s-a ales praful" definește eșecul total, destrămarea absolută. Numai de praf nu se alege praful. El rămîne, ca pentru a ne cîntări neputința ; ca ultimă treaptă a degradării gliei, a „spiritului htonic", praful ne ridiculizează ființa împărțită, dezvăluind ruralitatea urbanității noastre, precaritatea și neîmplinirea unei civilizații încă indecise, năpădită revendicativ, în modernitatea ei căznită, de sămînța fină, invizibilă, a micimii, a țărînei, a nimicului. Dar există suficiente motive să ne mîndrim chiar și cu asta. La urma urmei nu e greu (pentru cît de isteți sîntem) să născocim o teorie, o altă „viziune" postulînd o nouă „esență" – tot vorba populară ne-o îngăduie, căci reușita, victoria definitivă nu vine decît atunci cînd i-am „făcut praf" pe toți. Pînă atunci putem sta la locul nostru, cuminți, în praful străzilor, al orașelor. E ceva mitic în asta – poate că la noi și orașul s-a născut la sat. Dovadă praful.

Dilema, 10-16 iunie 1994

Scanned with CamScanner

î

Îmi place „î". Îndepărtarea sa abuzivă din pozițiile-cheie ale unui cuvînt sau altul este nu doar neîndreptățită lingvistic – lucru înțeles de la început de toată lumea – ci și înjositoare pentru imaginea ortografică a limbii române. Dreptul la „î" se bazează pe o pragmatică a limbii vorbite, dar mai ales pe o estetică a limbii scrise, pe necesitatea unei diferențe fără de care cuvintele prețioase nu strălucesc. Resorturile adînci ale limbii, deși greu de întrezărit, pot scutura întregul ansamblu cultural, atunci cînd sînt deranjate de cei care, neavînd ce guverna, legiferează peste cuvînt. Desigur, „î" nu este cea mai frumoasă literă din alfabet. Dar frumusețea literelor se vede în cuvintele pe care le dau la iveală și în corespondența care există între acestea și spiritul unei epoci, al unei generații. „Spune-mi cum scrii, ca să-ți spun cine ești", nu reprezintă parafraza unei maxime, ci constatarea unei noi modalități de a despărți, de a scinda cultura, societatea contemporană. De această dată în chipul cel mai artificial, nenecesar, întrucît limba română, așa cum ne-am învățat cu ea, practic își încheiase evoluția, împlinirea sa constituind unul dintre punctele de referință ale efortului cultural, dînd cel puțin siguranța că există o stabilitate, o permanență.

Noile norme lingvistice au reușit să creeze o altă minoritate – minoritatea celor ce „sînt" și nu „sunt", a celor care, înstrăinați de propria lor limbă „oficială" se văd, iarăși, marginalizați în numele pedanteriei periculoase a unor „autodidacți cu studii", specia dăunătoare ce perpetuează amatorismul promovat în ultimele decenii în cultură.

Scanned with CamScanner

Folosirea parcimonioasă a lui „â" conferea întreaga prestanță cuvîntului „român", arătînd că însăși limba este plină de respect față de miezul ei, că are o înțelepciune intrinsecă, ferind esențele de demonetizare. Acum însă, între „români" și „câini" nu mai operează discriminarea ortografică, inflația de „â" afectînd toate palierele limbii, fiind abolite toate privilegiile în favoarea unei uniformizări prost înțelese și aberant aplicate, ce nu aduce decît un singur rezultat – monotonia, nivelarea sinuozităților și ascunzișurilor ce dau întreg farmecul limbilor păstrătoare de cuvinte prețioase, receptacule ale unor adevăruri nu întru totul cotidiene, banale. Alternativa, opțiunea între „î" și „â", nu este doar o problemă de ideologie, ci și una de estetică.

Aceasta întrucît există o estetică a limbii, a textului, o frumusețe, o potrivire a literelor ce apar înaintea sensului, înaintea ideilor. A scrie „vânt", „vând" ș.a.m.d. nu este doar ridicol, ci și urît, inestetic în raport cu imaginea identică pe care, vrînd-nevrînd, o avem cu toții despre limba pe care o vorbim. Mental, schimbarea normelor ortografice a putut părea plauzibilă întrucît a fost concepută cu mijloacele vechilor norme. Însă pur vizual, rezultatul este penibil, dureros chiar, pentru că revenirea la forme – în fond – vetuste, pretențioase, nu reprezintă nimic altceva decît relansarea (mai precis, continuarea) absurdei politici declanșate după 1968 cînd, într-un fel sau altul, „idealurile" naționale, în forma lor coruptă, mimată, au devenit centrul propagandei culturale oficiale. Cei care, mai nou, „sunt" domni, nu sînt altceva decît relicvele vii ale Cîntării României. Restituirea spiritului național în cheia „â" încearcă să mascheze faptul că ceea ce s-a pierdut nu sînt normele ortografice, ci moravurile, bunele maniere în cultură. „Sunt" în loc de „sînt" nu restituie pierduta prestanță culturală, ci o maimuțărește. Lucru ineficace, pentru că apărarea autenticității nu se face în interiorul limbii, ci cu ajutorul ei – degeaba va fi reformată limba dacă se va minți în continuare cu ea.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Ne-mulțumiri 5

I. CINCI ANI FĂRĂ ESTETICĂ

1. Rutina 11
2. Discriminare sau discreditare ? 14
3. Critica criptică 18
4. Scurt istoric al puterii estetice locale 22
5. Perspectiva inversată 29
6. Estetica endogenă 33
7. Viclenia ideologiei 38
8. Delirul de putere estetică 43
9. Cazul-limită ca paradigmă 48
10. Încheiere 52

II. SPĂRGÎND CLOPOTUL DE STICLĂ

Cursa video 57
Instalația – tăcerea cea mai zgomotoasă 61
Inocența instantaneului 65
Fetișism 68
Picasso, acum 70
Stiva de simboluri 73

Scanned with CamScanner

Avem de toate. 76
„Stâlpnicul" 80
Bilanț tragic 83
„Piața comună a artei". Europa '94. 85
Mult Bernea 90
Ne-simțirea 94
Clasicii zilei 97
Nici una, nici alta 100
Legenda 103
Derizoriul estival 106
Zmeie și titireze 108
Grafica germană 110
Excese calofile 114
La început. 116
Alandalarta 118
Sincronizare din mers. 122
Expresionismul în serie 126
Lozul cel mare 130
Neidentificat 133
Fals și uz de fals estetic 137
Mostra. 142
Tua culpa 146
Însemnări din subterană 149
Despre artă, țară și credință 153
Infografia eului. 157
Defecțiuni elective 161
Arta polemicii. 165
Fără titlu 172
Celălalt Blake. 175
Conflictul dintre federații 180
Manopera de artă totală 184
Socoteala din tîrg 189
Salon cu soia 193
Arta noastră – la alții 197
Umbra Europei. La București 200
Perjoteca 206

Scanned with CamScanner

Sorin Gherasim 211
DisCulpa MEdiA 216
Privind înapoi degeaba 222
Brâncuși *versus* Brancusi 229
Operă sau acțiune ? 236
Valențele dezarticulării vizuale 243
Ocolind extremele 249
Intransigență și compromis 266
Oratio ventris 271
Ordine și disciplină 282
Schimbarea la prefață 295
Arta verde de acasă 300

III. ROMÂNESC, PREA ROMÂNESC

Apartament vedere fîntîni 309
Marmura 312
Poze 315
Monumente 317
Tomberoane 320
Pîinea 322
Vederi 325
Praful 328
Î 330

Scanned with CamScanner

Locul comunismului a fost luat de naționalism, cel mai adesea combinat cu ortodoxismul; autorul (absolvent de filozofie și de istoria și teoria artei, director artistic al Atelierului 35 al Uniunii Artiștilor plastici, mare organizator de expoziții în țară și peste hotare, actualmente doctorand la École des Hautes Études en Sciences Sociales la Paris) caută reflexul acestei constatări în artele plastice românești, făcînd arheologia acelui curios fenomen care a dus la convergență încă sub „vechiul regim" propaganda oficială și subtilele „avangardisme" ale elitei căutătoare de arhetipuri. Parte din cercetările sale au trezit vii reacții atunci cînd au fost publicate în presa noastră culturală și majoritatea polemicilor suscitate de ele se regăsesc în volum, acesta reprezentînd, de altfel, singura tentativă notabilă din ultimii ani de a scruta nefestivist și fără prejudecăți ierarhiile adesea factice ale plasticienilor români de astăzi. Telefoanele de nemulțumire primite la editură după anunțarea premierii acestui volum ne îndeamnă să credem că el este așteptat cu o anumită nerăbdare de un anumit public; în orice caz, este sigur că Erwin Kessler are menirea providențială de a umple golul creat de ceea ce el numește „cinci ani fără estetică".

Scanned with CamScanner